

٧٤

الألف كتاب (الثاني)



التذوق السليم

تأليف: آلات

ترجمة: دوداد عبد الله

مراجعة: هاشم النحاس



الطبعة الأولى: ١٩٨٥

الكتاب السيفي (٥)
إشراف
هاشم النخاس



mohamed khatab

الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام

و. سمير سرحان

رئيسة مجلس الإدارة

رئيس التحرير

لمنحى المطبعي

مدير التحرير

أحمد صليحة

سكرتير التحرير

محمود عبده

الإشراف الفني

محمد قطب

الإخراج الفني

مراد نسيم

التذوق السينمائي

تأليف : آلان كاسبيار
ترجمة : وداد عبيد الله
مراجعة : هاشم النحاس



الهيئة العامة للمكتبات والوثائق

١٩٨٩

تمهيد

ان الفيلم السينمائي - بوصفه شكلا من أشكال الفنون - تطور حديث العهد نسبيا . ولأنه جديد على هذا النحو فانه يتعذر علينا ان نظفر بفهم سديد لطبيعته رغم ان العديد من نظريات الفيلم طرح على بساط البحث ابان تاريخه القصير . وفي حين ان هاتيك النظريات كانت على الجملة مفيدة الا انها اتجهت الى تناول الفيلم في ضوء الفنون الأخرى فأولئك الذين أقبلوا على دراسة الفيلم مزودين بخلفية في الدراما يؤكدون عمومية عناصره مع المسرح من حيث التمثيل والحوار والاخراج . ويرى مؤرخو الفن صورة الفيلم غالبا بأسلوب التوازن والتناسب والايقاع والحجم ونسيج التراكيب . ويطبق نقاد الأدب على الأفلام مناهج التفسير المقوية والرمزية التي يستخدمونها في تحليل الشعر والرواية .

وعلاوة على هذه الوشائج التي تربط الفيلم بأشكال الفنون الأخرى فانه ثمرة خاصة منفردة لاقتزان العناصر التقليدية للممثل والمنظر والحوار والزي والموسيقى بالامكانيات الجديدة التي استحدثتها الكاميرا وعملية التوليف . ويهدف هذا الكتاب الى لقاء الضوء على تلك الثمرة : فالجزء الاول يتناول المادة الأساسية للفيلم - أي العناصر البصرية والسمعية وتلك الوسائل السينمائية التي تعتمد على قدرات المتفرج الإدراكية والانفعالية . ويركز الجزء الثاني على الكيفية التي تخلق بها الصورة السينمائية الواقع - واللا واقع .

ويختتم الجزء الثالث الكتاب بفحص مدقق للأساليب السينمائية وبعض الأسس النظرية للنقد السينمائي .

ويتطلب تذوق الأفلام السينمائية تذوقا تاما ألفة التعود على الأبعاد الجمالية للأفلام . ولذا سوف يتم التركيز هنا على التعريف بالخواص

المتدمجة وعلى فهم النواحي البصرية والسمعية وغيرها من نواحي الفيلم
التي تخرج تلك الخواص الى حيز الوجود . . ومع هذا ولأن الأثر
الجمالي لعنصر بصرى أو سمعى معين يتحدد جزئيا بالعناصر الأخرى
التي يتفاعل معها - فانه لن يتيسر تقييم أى من تلك العناصر فى حد ذاته
(حركة الكاميرا ، طراز المنظر ، مؤثر بصرى خاص أو أى شئ آخر)
دون تقييد . وغاية ما يستطيعه المرء فحسب أن يقول ان عنصرا معينا
يسيل الى أحداث تأثير معين . وقد استشهدنا بكثير من المناظر والمشاهد
المستمدة من أفلام سينمائية شتى ووصفناها فى ثنايا صفحات الكتاب . .
ويقتضى الوصف حتما التفسير والتأويل ، ولأن الأفلام (شأن كافة أعمال
الفن) تدعو الى تفسيرات متباينة ، فانى أود أن أؤكد أن ما أوردناه منها
هنا قدم فحسب باعتباره من الطرق المفيدة فى تقدير الأفلام المدروسة .

الجزء الأول

مجال القيلم

تتألف الخواص المرئية للفيلم من عوامل متعددة - خاصة الفيلم
والعدسات وزاوية التصوير ووضع الكاميرا والتأطير (تكوين الكادر)
وحركة الكاميرا والجسم المصور والتوليف والمؤثرات البصرية والاعراج .

وربما نطرق المرء الى هذه العوامل على انها تهم صناع الأفلام لا متذوقي
الفيلم السينمائي ، بيد أن الحقيقة هي أن جميع الخواص المرئية يمكن
أن يدركها رواد السينما الذين يبذلون الجهد لرؤيتها . وما أن يتم
التعرف عليها حتى تصبح مصدر الكثير من المتعة التي تستمد من
السينما . وفي بعض الأفلام - حيث يستدل على الحدث بعامل أو اثنين
مرئيين فحسب - يصبح التعرف على هذه الخواص المرئية أمرا حاسما في
عملية الفهم .

١ - العناصر المرئية

خامة الفيلم :

الحبيبية والتباين :

ان نوعية الفيلم المستخدم فى تصوير موضوع ما ، تؤثر كثيرا على الجودة الفنية للعمل المنجز . والسمتان البارزتان فى خام الفيلم اللتان تؤثران اشد التأثير على مظهر الفيلم السينمائى هما : الحبيبية والتباين . وتشير الحبيبية الى حجم الجزيئات الدقيقة التى تشكل الصورة الفيلمية . فالفيلم خشن الحبيبات ينتج صورة « محببة » ، فى حين ينتج ناعم الحبيبات صورة انعم وأملس . ويشير التباين الى التمايز الذى يمكن ان يسجله الفيلم فى تدرجات الشدة أو اللون .

فى فيلم « معركة الجزائر » (١٩٦٧) صور المخرج Gillo Pontecorvo جيلمو بونتكورفو مناظر الشوارع بفيلم أعطى صورة «حبيبية» الشكل . وكان هذا المظهر مؤثرا فى ناحيتين : أولاها ، مادام شريط الجريدة السينمائية التسجيلية يصور غالبا فى فيلم من هذه النوعية ، فقد أصبح على « معركة الجزائر » مظهر تصوير الأحداث الفعلية فى مواقعها الطبيعية وحقيقة جاء المظهر مقننا جدا الى حد جعل من الضرورى أن يعلن فى بداية الفيلم أن كل أحداثه « ممسوحة » ، وثانيتهما ، أعطت سمة الحبيبية خشونة مرغوبة فى مشاهد بلاد الجزائر . لولاها لصارت جميعها ناعمة رقيقة أكثر من اللازم بما لا يوائم أحداث دراما ذات طبيعة وحشية جافية على هذا النحو .

عن بعض ذلك صور فيلم « **الفراوانديجان** » (١٩٦٧) للمخرج
Bo Widerberg هو وايدربرج بفلم ناعم الحبيبات مما أصفى
عن الصورة حملا ناعما صاعف من تأثير مراحه وجوه الرومانسين .

وهناك أفلام أخرى مخرج بين نوعين الفيلم الخام . ففى فيلم **اجمار**
برحمان « **الفراولة البرية** » (١٩٥٧) مثلا ، صورت كواييس السخضية
الرئيسية بفيلم خام حسى بيما صورت مناظر الذكريات لعاطفية بفيلم
ناعم غير حبيسى .

ولما يتعلق بغيره ساير الفيلم الخام (السابق ذكرها) بعد فى
الفيلم الأص/أسود مجالا رحبنا منيسرا . فى فيلم جون مورد « **المخبر** »
(١٩٣٥) أثرر حامة الفيلم جمال الصباب وسوعه فعرصب عدا
واثرا من السايرات على مدرج اللون الرمادى - متراوحة من اللون المغارب
للأبيض الى اللون المغارب للأسود .

ولو كانت حامة الفيلم نصبق مجالا فى سايرات اللون الرمادى .
لستحلت شنى أشكال الصباب وكأنها تنمو مماثلة بدرجة كبيرة جدا .

وفى سياق بعض الأفلام سسحب حامة الفيلم ذات التباين الشديد
كما ترى مثلا حين يمرر لسايمات الصارحة بين الأص والأسود عن
موقع مكعب التحديد . ويعبر مشهد الكابوس الذى يفسح فيلم
برحمان « **الفراولة البرية** » سودحا لاستخدام هذه السوعية من الفيلم
الخام .

وفى الفيلم الملون يعادل درجات الاشراق المهيمة للون ما تدرجات
اللون الرمادى فى الفيلم الأبيض/أسود . وقد بين فلم سبالي دونين
« **اثنان للطريق** » (١٩٦٧) الرمان والمكان فى مناظر عديدة بحلقات
دقيقة بارعة فى الرى وموقع الحدث عن طريق الاحلاقات فى اللون .

الملون والأبيض/أسود :

الى جانب الاحساسات المتاحه مما يمتق بسايرات الحبيبة والتدرج
اللوسى فى حامات الفيلم المتنوعة ، يجب عن صانعى الأفلام أن يقرروا
ما اذا كانوا يستخدمون خام الفيلم الملون أو خام الفيلم الأبيض/أسود .

وكما نؤكد مرارا وبه لا الفيلم الملون ولا الفيلم الأبيض/أسود
بأفضل في جوهره من الناحية الفنية . فكل منهما له إمكانياته التعبيرية
الخاصة به .

وخواص اللون التالية هي تلك التي يسعى على صانع الفيلم أن
يختار من بينها وفقا للتأثيرات المستهدفة بالنسبة لفكرة الموضوع
والشخصية والحدث وتصميم المنظر . وعادة ما تكون الفوارق في درجة
الإشراق النوي (طلال لون ما) أبصر إدراكا في اللون . ويعني هذه
السمة الظاهرة على توصيل فكره ما بالصورة المرئية حيرا من توصيلها
بالحوار أو التعليق (وهي وسائل حد واضحة غالبا) ويسمى الآن
رئيسه في فيلمه « هوريل » (١٩٦٣) من التلويحات الهائلة في الطلال التي
يوفرها اللون لكي يعبر عن فكرة أن الماضي لا يمكن تسجيله من جديد .
وقد صورت المشاهد التي تسعيد فيها الشخصيات ذكرى العلاقات
والأحداث بألوان رمادية بأصغر عموما أكثر منها بألوان نقيه حائلة .
وسمير الألوان الرمادية الرقراء ولألوان السيج حالة الغوغاء والقبوض
التي سرائي عنها صور الذاكرة . ويتضح حط ألوان في لحظة « عن
نشرت الذاكرة - أنسه في ذلك بالسرب العشوائي لخرتنا اليومية
بالتذكريات من و الى دائرة الوعي داخلنا »

وعندما يشرح الجزء الأكبر من اللون ما يسحه هذا اللون من
حيوية ، يحجم تأثير آخر . وكثيرا ما يبدو المناظر الملونة أكثر بلاهما في
المكان والزمان من المناظر الأبيض/أسود . . . وتمة فيلم آخر لمخرج
رئيسه هو « ليل وضباب » (١٩٥٥) يعتمد على هذا الاختلاف ليضعها
بفكره المحورية أساسا لا يستطيع أن تعرف الماضي تمام المعرفة . ففي هذا
الفيلم السحلي عن معسكرات الاعتقال النازية اثنان الحرب العالمية
الثانية . وصعدت الحريفة السبعمائية والصور العونوغرافية اسي التقطت
وقت عمل المعسكرات مقابل التصوير الملون لأطلال المعسكرات في الوقت
الحاضر . مؤكدا بذلك احساس المعد والنائي عن الماضي .

وفي اللقطات الخارجية ، يغفل اللون بوحه عام احساسا بالمكان
أبصر منه في الأبيض/أسود . وما كان من المسم به أن اللون الأروى
يميل الى « التراجع » بينما « يتقدم » لون آخر مثل الأحمر . فن الترتيب
الواعي للحدث بوضع الألوان اسفدما في أمامه الصورة والمراوحة في
خلعها . يريد الشعور برحابة المكان في الفيلم . ويمكن أن نعزو أثر

بعض الجمال في المناظر الخلوية العظيمة التي ميرت أحد أفلام الومسرون
كفيلم « شين » (١٩٥٢) لجورج سيغور - إلى استخدام هذه الامكانية
انعبرة للون .

وعلى العموم يسج اللون مدى أرحب لنبايات عنه في الاسمر / اسود
و للون افضل كبرا في بحسب الحالة النفسية وأصح في ابرار الاحتمالات
بين ملامح معينة لواقع الفيلم . ويعتمد فيلم فيلبي « سائير يكون »
(١٩٦٩) على قدرات الفيلم الملون هذه في محاولة لكي يخلصنا من ربه
استطورة عن العالم القديم فالعصر القديم وهو موضوع الفيلم .
بصوره العن غالبا على أنه عالم حلى راقى كلاسيكى كانه نعال
ولكن الفيلم يقدم تصويرا مختلفا تمام الاحلاف . فلا شىء في عالم هذا
النعم ير ملى أو بعض و مشرق . وخلال معظم سباق الزمن ملى
المزج من التلمة والثلل وعينه الضلال الملابس داكنة ممره في لوان
عمر سقافة تحمل حواص الحجاره والراب ومناظر الرق والرفاهية
نكسها الألوان لسوداء والحمراء والصفراء والنسبه وسى احد المشاهد
استطعة في الفيلم - وهو وليمة تربما لكبو . يبدو وجوه الطنفة ال افنة
رائعة عبر طيفية (داب مسحة حمراء أو زرقاء أو حضراء) وسوكد
الملابس وسريحت الشعر العريضة الشده بالألوان المرتقالة المحمرة
انقاعة . سيما يعلب اللون السى على صوف الطعام . وعلى النقص .
محلى حضراء المدعويين في اماكن ممره داران معاينه لا اسراف فيها ملى
الاسود والرمادى . ويصدم المخرج بحقيقة أن مظاهر الرف والندبر
والاحلال في العالم القديم كانت بعض حسا الى حسب مع المظهر الساعه
المألوفة في الحياة .

والرسم عامل هام حاسم في الاستخدامات الجمالية للون السينمائي
وسى الفيلم . يحب أن يعنى عناية كبرى بتربيب الصور الملونة وديمومها
على الشاشة . فاللون الذى يعرض قمره طول ما ينبغي يعقد قوه معموله .
والذى يعرض قمره أقصر ما ينبغي يمكن أن يحقق فى تحقق اثره
المطلوب . فى فيلم الفريد هتشكوك « دوار » (١٩٥٨) يستخدم سابع
لوانى معين . فعلى الأحرار الاولى منه سبل المناظر الحرجية نحو الألوان
الحضراء والزرقاء وسبل المناظر الداخلية نحو البرتقالية والنسبه واحضراء
وقرب النهاية . عندما حول سكوى Jimmy Stewart جسى ستيرت)
العماء حردى الى مادلين (وسعب دوريجها معا كى نوباك) فى نوبهم
بحقيق مرانه . ينعكس نظام الألوان مشرا ان يحول ادراك سميورات

باستخدام المرشحات . وقد صممت بعض المرشحات خصيصا لاستخدامها
مفترقة بهذا أو ذاك من الفيلم الخام . ولكن هناك أيضا مرشحات لكل
الاعراض فعلة الأثر مع أي من النوعين . وتستطيع المرشحات ان تغير
كلا أو جزءا فحسب . من مظهر وجوده صورته ما اعتمادا على ما يقضيه
سياق الحدث الفني المحدد . ان تكون وظفها تعويض حقيقة ان الدرجات
اللونية غير المرشحة لا تضاهي غالبا ما براه العين البشرية المحرقة. أو يعبر
مظهر الأشياء لمرص يعبري معين . وانى جانب تغيير الألوان . تستطيع
المرشحات ان تستحدث بدرجات لونية في التسم الأبيض / أسود .
(ان يميل خام فيلم الأبيض / أسود الى عدم الحساسية لدرجات اللون
الأخضر في الطبيعة أو للتمايزات اللونية بين السحاب والسماء) .

وتنطبق بعض الأحوال الفنية (على سبيل المثال . سماء داكنة دمر
الى حادثة وشيكه الوقوع) ان تغير جزء فقط من الصورة . هنا يوفر
مرشح لكل الأعراض يسمى - بالمرشح المسقط - طريقه لتسم السماء
في الوقت الذي يجمع بدرجات الاشران اللوني مظاهر السمة الأخرى .

وهناك استخدامات أخرى للمرشحات . لتجسين المظهر لتسم
الصورة (مرشح التسم) . ولخلق مؤثرات الصدم والعيوم (مرشحات
هاريسون للضباب) ولخلق سايين حفيف والقبيل من التشيع اللوني
(شاشات هاريسون لحفيف اشياين) . من مظهر اجتماع التمثل . فلم
آرثر بن « بوني وكلايد » (١٩٦٧) كان البطل والنطة قد هربا من
مطاردة محيومة في أرواح البلاد . ويصفى مرشح أحمر مظهر لسون
الاستيل . العائم المشعر على النقاء الدافئ المباطيء الهادي . مع أم
نوبى . لينقل السادى الحين الذى تستشعره كل منهما نحو الأخرى .

العدسات :

ان نوع العدسة المستخدمة فى التصوير ذو تأثير بالغ الأهمية على
ما براه . وتشمل مجموعة العدسات على عين السمكة . والزاوية
المفرحة . والعادية وبعيدة المدى (بما فيها عدسة التليفزيون المستخدمة
كثيرا) والروم . وغالبا ما تستغل العدسات براءة لأحراج صورة
ناعمة . يصغى عدسة عين السمكة على الأشياء مظهرا غير حقيقى الى حد بشع
بحجم قصر استعمالها على أحوال خاصة يكون الفصد منها العبر عن
موقف غريب شاذ أو وجهة نظر مشوهة .

بإستخدام المرشحات . وقد صممت بعض المرشحات خصيصا لاستخدامها مقربة بهذا أو ذاك من القسم الخام ، ولكن هناك أيضا مرشحات لكل الأعراض فعالة الأثر مع أى من النوعين . وتستطيع المرشحات أن تغير كلاً أو جزءاً محسوب - من مظهر وحدود صورة ما اعتماداً على ما يفصله سيان الحدث الفنى المحدد . إذ تكون وظفها تعويض حقله ن الدرجات اللونية غير المرشحة لا يصاحبه عدلاً ما تراه العين البشرية المحردة، أو يعبر مظهر الأشياء لعرض يعبرى معين . وإلى جانب تعبير الألوان . تستطيع المرشحات أن تسحبت ندرجات لونية من العظم الأبيض / أسود . (إذ يميل خام فيلم الأبيض / أسود إلى عدم الحساسية لندرجات اللون الأحمر في الطبيعة أو لتبايزات اللونية بين السحاب والسماء) .

ويطلب بعض الأحياء لونية (على سبيل المثال سماء داكنة دمر إلى حادثة وشكة الوقوع) أن يعبر جزء فقط من الصورة . هذا يوفر مرسح بكل الأعراض يسمى - بالمرشح المستقطب - طريقة لتقسم السماء في الوقت الذى يحتفظ بدرجات الإشران اللونى مظاهر السنة الأخرى .

وهناك استخدامات أخرى للمرشحات لتجسيين المظهر بتعيم الصورة (مرشح السعوم) ، ولخلق مؤثرات الصب والعيام (مرشحات هاريسون للصباب) ولخلق تباين حقف والتعبيل من الشمع اللونى (نباتات هاريسون لتخفيف التباين) . في مظهر اجتماع الشمل بفيلم آرثر بن « بونى وكلايد » (١٩٦٧) كان الطل والبطل قد هربا من مطاردة محيومة في أرجاء البلاد . ويصغى مرشح أحمر مظهر لرون الماسدل ، العائم المسفر على اللقاء الدافئ المتناطى، الهادى مع أم بوى . لينقل البقاء الحس الذى تستشعره كل منهما نحو الأخرى .

العدسات :

أن نوع العدسة المستخدمة فى التصوير ذو تأثير بالغ الأهمية على ما تراه . وتشمل مجموعة العدسات على عين السسمة ، والراوية المتحركة ، والعادية وبعيدة المدى (بما فيها عدسة الفيديو المستخدمة كثيراً) والروم . وعالما ما تسهل العدسات تراعته لإخراج صورة دقيقة . يصغى عدسة عين السسمة على الأسماء مظهراً غير حقيقى إلى حد يشع يحجم قصر استعمائها على أحوال خاصة يكون المصمم فيها التمر عن موقف غريب شاذ أو وجهة نظر مشووعة .

ويمكن استعمال العدسة المنفرجة الراوية في اجراء كثيرة من الافلام
 لاعراض تصويرية . ويقدم فيلم كنود شارول اسماء العمومة ، (١٩٥٨)
 مثلا حلليا على كيفية استعمال العدسات المنفرجة الراوية لخلق اسانير
 الغنى . والمكان الذي نعيش فيه كل يوم ذو خطوط صارمة محددة المعالم
 اطر الابواب الخشبية ذات اسطوانة مستقيمة المخطوط الى اعلى والى اسفل .
 وهي تحتفظ بهذه الخطوط حين تتحرك حلائها . كذلك الحيطان
 والبوابات وراوير الصور والشاشات والكراسي لها طابع مائل . وحجم
 العدسات المنفرجة الراوية في فيلم « أبناء العمومة » هذه الخطوط الصلبة
 الجمدة . وحسبما تحرك كاميرا شارول خلال المكان لمصور . يشسوه
 شكل الاشياء وسماوح المخطوط ويصبح الواقع المكاني في محله مسجع
 المظهر . والسيحة هي ن البنية المصورة في العلم يقرر الى طابع الصلابة
 والنياسك والسقة الذي يعمله نأماكن حياتنا اليومية . وعندما يقع في
 نهاية القسم حاديه مروعة سباند طمعه المكان الحب اندرامي . ويستطيع
 جمهور المخرجين ان يفسر الحادية المروعة لانه ظن في ناحية ما يلاحظ
 منه غير مطمئن لا يسعرب حدوث امر غير عادي فيها

والعدسة العادية (وهي اسمها ما يكون بعدسة العين) منها لا تسقط
 المخطوط الجمدة وصلابة المثلثات اليومية . ويسر هذه العدسة بسط
 المظهر المكاني الذي اراد شارول ان يحطه . وقد استلخدم فيتورودوي
 سيكا عدسة عادية في دراما « سارق الدراجة » (١٩٤٧) وهو من افلام
 الواقعية الجديدة لتخلق سعة العلم الباردة الى لطيفية .

وعدسة التليفون - وهي اطول العدسات لطويلة المدى - لها تدره
 على ضغط المجال البصري - فسقطه بذلك مطهرا مشوحا فهي لقطه مدعمة
 تقريبا عند بداية فيلم مايك سكولر « عيار ٢٢ » (١٩٦٩) يرى سلاح
 الطران الحرامي وهو يستعد لقطعة حوية من خلال عدسة تليفون .
 وعندما يتجهون بالناكسي الى منطقة السجن . يصفى عليهم ضغط المجال
 البصري اساحم عن العدسة مطهرا منفردا شادا يلائم وسدر بما يلي ذلك
 من عت . وفي فيلم آخر لسكولر - وهو « الخريج » (١٩٦٧) سن نعلم
 بعدسة التليفون داسس هوفمان أثناء عدوه خلال شوارع ساسا برنار
 في طريقه لتجديله دون رواج العاة التي يحيا من رجل آخر . حسب
 بعضا تشويه حركات هوفمان احساسا بأنه يحرق جهد طاقه ولكنه
 لا يله عاية - وهو الطباغ معمر عما يحدث عند تلك النقطة من سياق
 الحكاية .

ومع أن عدسات الروم لا تقدم بوجه عام صورة حادة بمثل ما تفعل العدسات ذات البعد البؤري البت التي ذكرناها آنفا . فإنها تفرد بمزايا أدب إلى استخدام بكثرة نوعا ما في السواب الأخيرة . وهذه العدسات . التي تملك سرعة تغيير البعد البؤري . تستطيع أن تعطي مضى حركة اقتراب الكاميرا من الموضوع أو ابتعاده عنه . وبما مشكلة في التصوير بالروم على أن الشظير تلابى البعد يعدو مشوها بعض الشيء . إذ يندر المكان مسطحا أو ثنائى البعد إذا ما ورن بلقطه لنفس الموضوع أحدث تكبير قرب إليه . وفى حالة اللقطه الأخيرة . يسمى بحركه الكاميرا فدعا أن الأمام . يمر الأشياء على كل من الحاسين تغطي حسنا دلفى . أما فى حالة اللقطه الأولى . فإن المسافة بين الكاميرا والموضوع نهى كما هى ونصحنى فاحساس العمق . ومن مزايا تصوير الروم أنه يستطيع بوجه استاء استرحى بقوة سديله نحو موضوع معين . ذلك أن حصر الزنه فى البعد معين يمكن أن يرد بخلاف الجراء الذى ١ . معرفة بالساد من مرمم . أصف إلى ذلك أن الروم فى تصوير الأعلام السحينية أداءه فعالة للحصول على منظر قريب مكر للناس دون اشعارهم بوجود الكاميرا أكثر مما ينبغي .

وتستطيع العدسات أيضا أن تؤثر فى منظر الصور من خلال ضبط اسورة . فالبؤره الحده تعطي منظرًا يضابق جدا بمنظر الأشياء المألوف فى حياتنا اليومية . والبؤره الساعمة تعيم الأشكال وسميها . وقد استخدمت البؤره الساعمة أن الآن لحق هاله من الرومانسة . أو اصفا حو من العموص . أو التفر عن مشاعر إحدى الشخصيات (الأغماء . البدان) أو تركيز الأنساء على جزء مفردة من الشاشة .

زاوية التصوير :

سرع اراويه التي تسقط فيها صورة حدث درامى أو حدثه أو شخصية نوعا ماثلًا وفى الهدف النفس المصمم . وقد صور أورسون ودر مناهد عديده فى فيلمه « المواطن كين » (١٩٤٠) إلى أعلا من زاوية منخفضة (تحت مستوى لطر) قتاله مكان محصور . وأصمى اتجاه التصوير هذا شعورا بالأحواء على الحدث . ومن ناحية أخرى . يولد فى كل فيلم من أفلام هتشكوك تأثير مروع بلقطه المميزة كالأعلام التجارية حيث تحلق للكاميرا إلى أسفل مباشرة من ارتفاع ضاهى . ولعل أروع

ما يعنى الذاكرة من هذه اللفظيات تلك التى فى قسم « ذوار » حيث يحمى
جسمى سبيوارت أسفل من ارتفاعات برج حرس الكنيسة شاعره بدير
الراس .

وعلى اية حال . بقيت زاوية التصوير القياسية هى تلك التى تقرب
من رؤيتنا اليومية للأشياء . وقد صور فيلم « شين » بهذا الأسلوب
« العدى » ومن السباحية الأخرى . يستخدم قسم « الرجل المثلث »
(١٩٦٠) إخراج سيم كارون ريد - رواية تصور رئيسية وغير عادية
تكرر - بسوء مظهر الشخصيات والأسماء ووقائع السلة المحطة لكى
مرر بخلاف طبعه الفيلم الدرامى الشادة المسنومة .

وطبيعة أخرى لزاوية التصوير هى تقديم وحيات انظر المحسنة .
اد يقدم كبر من التلام وحيه نصر امخرج اخرجى فقط بوضع الكاميرا
(و ن امخرج) موضع المنصب حبه عن الحجب . وعندئذ يستخدم
وحبه انظر الشخصيه ترى كيف يبدو العالم فى عين ترى ما روى
لمراجع اذ حاله وعنه (سعد . حربي . مدهول . سكران . ميدر) على
سبيل مثال . كلما نفقد شخصيه اهميتها بشخص ما أو شيء ما .
يمكن ان تصور مشعرها بحورية قياصة بواسطة لقطة وحبه انظر
الشخصيه انى يبدو فيها ذلك الشخص أو الشيء فى صورته نسبه سما
بدو العناصر الأخرى داخل المنظر حاده الملامح . ويمكن أيضا استخدام
وحبه انظر فوق مستوى البشر . ويحدث هذا عندما يقدم زاوية التصوير
وحبه من رما بسطحين على امتداد ان سرهما . ونافذة لاسباحه
أحمد ابراهيم ويسر . المسبة النمر (١٩٥٧) مثال رابع على وحبه
النظر هذه .

وضع الكاميرا :

قد يدرج اوضاع الكاميرا أثناء تصوير لقطة ما من النقطة القريبة
الى العادة مع مسافة متوسطة بينهما تعطى مرة أخرى نوعا من
المنظر (العساذى) . وفيلم برجمان « صرخان وهمسائى » (١٩٧٢)
يحدث عداد النفس فى فحواه ويطأ الحركة فى محراه . وقد صور فى
لقطات مساهمة العرب الى حد أن خطابه الموحدة بوجه خاص تعرض
نفسها على المتفرج بدرجة تكاد لا تحتل .

ويأتي واحد من أحسن الاستعمالات الفنية للقطعة العامة في فيلم شابن « هجمة البحث عن الذهب » (١٩٢٥) في المنظر الذي نضعد فيه جماعة من الناس سراع حثي . إذ يرمى تأثير المنظور العام إلى تحويل حركات صعودهم إلى تكوين لتحركة على مساحة منظر طبيعي .

ولما في حانة زاوية التصوير . نوجد لوضع الكاميرا مساحة «غاية» مسج رؤية عامة نسبيا للشخصية . فمن هذه المساحة نسبيا بعيدين جدا عنها بحيث تعيب عما رؤية الملامح البارزة . ولا قريبين جدا منها بحيث تصرف انساها أو هي حركة من صاحب العين . وقد استقرت افلام بوحارب الميرة ابنان الاربعينات والخمسينات والتي صممتها تحت ارشاد هوارد هوكس وكون هوسون - على استغلال هذه المسافة المتوسطة . وكان أثر ذلك أن وضع الكاميرا لم يصحح على المقترح نطاق انتباهه للحدث .

الناظر (تحديد أو ضبط الكادر)

أولا وقبل كل شيء . نصمم الاستعمالات الفنية للناظر حقيقته أن وجوده ينشئ مكانا سيميائيًا . ونحمل الأحداث التي تجري في نطاق هذا المكان دلالة لا يحملها الأحداث التي تجري في مكان غير محدود . على سبيل المثال . يؤدي تصارب حركات الشخصيات على الشاشة نحو نقطة ما إلى الإيهام بأن شيئًا هامًا على وشك الوقوع . أما في حياصة اليومية حيث يهبط المكان إلى إطار يحدده . فإن حركات الناس أمثاله نحو كل مهم للآخر لا تحمل مثل هذا الصيغين مجال .

وداخل المكان السيميائي يبرز أيضا الحجم السمي (السببية القياسية) للأشخاص والأشياء . ويقدم فيلم رومان بولانسكي « سكان في الماء » (١٩٦٢) توصيفا بياويا بصفة خاصة لكيفية استخدام السببية القياسية لسمه العلاقات الدراميه . فلعنة بدور حول ثلاثة أشخاص روحان ومسي يلعبان به مصادفة وهما في طريقهما أن تصاب عطلة الأسبوع في برهة بحرية على ظهر زورقهما .

نرى الرجل في مطعم الفيلم في لحظة قريبة حد . ومعهم القمي في حلقه الصورة في هذه اللحظة وفي كثير غيرها مما يتوالى . يصر النسبة انقاسية حثا عن العلاقات سببها . فالنقطة القريبة للرجل بحفلة

يتمسك على المكان الجسماني ، وبناس صحفاته النسبة مع حده سور
الفسس الذي سمع على نفس ، وبهذا عبر عن صيدرة الرحن في النفس
من خلال نسبه لفاسفة ، ولكن ما أن زكوا الزور حتى انفس
النسبة لمفاسفه والعلاقات الأساسية ، الآن يصحود الفنى عن راساه
في امانه المهوره نسبا يشاهد الرحن في حفسه عوامه مسير
وذي لفظة اخرى ايضا يدل الأوضاع النسبه داخل الحكن لنسب
المؤطر في انفسه ، فهد يعبر موقع الففس في الرحن من سوره
العاصه التي تربطها في صميم علاقتهما معا

وبجهد نسبه كرو سوا ، سافجورو ، ١٩٦٣ ، - جو
فهم عن صفة استمرارية دو نكه تشبه كثيرا نكهة الومسرن الامرياني
ملا آخر الى استمرارية الظير في الدلاء على العلاقات ، يصبح نسبه
سافجورو ، وتلف دوره (سافجورو مفقود) رعبا لحيوة من نسبه
شبان اوقه ، ولكن عبر الكفاء بوضوح ، ويستخدم الناصر ليحسن - عرج
بملاقة ميعون بالأفراد التسعة

سكون مسطر القسم الداخلي من حركون ذات ابراج مرفعه وسدادح
أفقيه - راسه وصحة لمعالم برمر الى راسه لسطيم ، رعبه
الكاءرا رعبه على اعداد الخفت التي يصور في هذه المناظر انفسه
انني افامت طارا محددا يحكم عتبات السحرة وحر كائنها ، و سافو
الناظر لمست مع الدكورات لتحقيق شئش تصفده نسبه اندرجين
لهم الشككه على الششة ومصانعة احسانهم بالملاقة الطريفة من
صفون وزحاله التسعة .

وعلى سمن امال ، نجد طرافه في المناقص الراضين صم
العصارم ندى يحرك في نضافة النسبة وبين طيف حركائهم ، وتكب
ناعمو ، لخروج انظموا في طابور مستقيم ، وعندما يسمرن في
طريقهم ، يبنون في الروح الطباع بين أسبوي راسه صفون وحسنه
الأساع النسبة ، وخلال اعلم نصيب كن واحد ميم في ودهه راسه
مصلية .

وساحص عنه صفون ووضعه على الششة مع هيئة اعمده .
أحيانا من سطره تشكب بوصفه معرلا في حذب من الششة ،
و جميع النسبة مما في الهاب لآخر وأحيانا أخرى بقوده من

منذ ذراهم من منتصف دائرة يشكونها حوله . وفي مناسبات أخرى
كما يحلهم قوامه الضخم الى اقزام بحاله . كما صور استقلاله عنهم
في ثياب معدده حيث يتنقص هيئته المستطجة . بحطوطها الملوحة
مع استقامة القامات التسعة .

الصورة خارج الشاشة :

: سيد الناصر ما هو داخل الشاشة وحسب . بخصايصه الخفية
التي استعرضها منذ قليل . بل يشهد ايضا بما هو خارجيا . وكثير
من ذرات القوية للشمس قد ناضل في الدفاع الذي يحدث بين ما هو
داخل الاطار وما هو خارجه .

ويمكن تعيين مواقع الحدث واصور خارج الشاشة في سبعة
مناطق خارج مساحة الشاشة على . اسفل . على أي من جانبي المساحة
أو على مسافة بعيدة بدون دون رؤيته في المساحة انطوره .
محدث من البروية داخل المساحة انوحه (كشيء خلف حائط مثلا)
ثم حدث الدمار . . ويستطيع السعد الخارج عن الشدة ان يعمل
بعض حركه بما عندما نحقق عن اسطر حراء من الاسماء و احراء من
الشخصيات وفعالها فقط .

ونحن استخدام الصور خارج الشدة في الاحساس استيمائيه
المرحله . كيف كان يمكن ليلم الرنم ان يسير ادنى تشويق
و حاف و نور او برقب دون أن نقدر على احدث وحوشه وعملاته
والمساحة وما تداعها من كائنات غامضة من الآثار . لقد استخدم المكان
حيث يكتمل بشكل واضح في هذه الرعب . د كيرا ما يحدث أفلام
برعب اماعنا المسحقة التي وراء الكاميرا باصفا شخصيه مغمرة على
الكاميرا ذاتها . وهذه الشخصيه مزاحه كلما تد الكاميرا كذا شخص
حدثي بلاحت الحدث الجارى في الفيلم وهو في حفة عن الاطار . وحو
العروض والرهبة الشائع في أفلام الرعب نحم بعضه من شخصيه
الكاميرا .

وفيلم « الوسترن » أيضا مثل يوضح استخدام الصورة خارج
الشاشة . تصور مشهد مزاحيه حسنة حاسة أو تبادل البيرن دون

ظهور الغزو الشرير . وحذاء من خارج الشباسة . وأيضا كم يكون
مشاهد المصادفة قاربه لو أن جميع تصرفات انظاره والطريق ظهرت على
الشباسة . فامسأوه الشباسة خارج المكان المسمى ساحة الوحد في
بوغة فيم . الويسسور . د كيت يكمل فلم الويسسور دون مطر
يحدث فيه شخصيه في الأفق البعيد مرفقه قدوم المظن أو المسنة .

ولا يحتاج امرء لا يصاح ضرورة انذار خارج الشباسة في كونه
الاعلام إلا ان يحنين فيهما دون انه صور محفاه عن الرويه . دار يرى
أحدث برمه في نصي الشباسة . لأصبح براما ان تصمم الداخل في خارج
محسب لا يصرح حدوديا اسمه اسفرح عن أحدث الرئيس على الشباسة
ولكاتب ساعده ذلك أن تسمى المخرج من شخصيات لا يوجد على الشباسة .
ولكن يبدو ساعده أنه ما دام المخرج لم يتدمج كثيرا مع الشخصيات
مما يترك انفسه من الناحية المسنة . أصا كن على بعض الشباسة
في الشباسة ان ينامي الشخصيات الأخرى حسبما تسعد عن الشباسة
مما يقيد بحدثة تطور القصة .

في مطر لا يسمى قرب نهاية قسم مدارس ريب « هود » (١٩٠١)
يعقد راعي مقر (يؤدي دوره مفعين دوخلاس) عزمه على ان يقدم سبيع
نمره لأحدث الكشيف عن داه . القنف ولعم . مدلا من بيعة كد كان
هود (تول سومان) يحرضه . وكب سبي أحدا فان القطع يحول الماء
ولا مباح من عدمه . وعندها يدخل الحيوانات ساحة المخرج من علا
الشباسة ويحط برامه رسميا خلال الشباسة . سبيع بعددتها المسمى
المرفع . بعدئذ يرى رجال مفعين دوخلاس وهم يظفون النار .
ان معظم آثار اطلاق النار على الحيوانات يوجد خارج الشباسة . واسلا .
المدبحة التي تعرى حسب مبروكه للمحال . ومعاله اعدام القطع بحدثة
خارج الشباسة حتى الدور ويريد السماح فيما تعرى حدوده . ويسمى
فيم « المدرعة بوتمكن » الصامت (١٩٢٥) لسرحي المرفع على
مشهد رائع - وهو مشهد « سلاله أوديسسا » . الذي سألوه احدث
المسبب لمبراه على الشباسة . التي سطون على درجه عاليه من المرفع
الشكبي الشفق . ومن الميم أن نقرر أن الصور خارج الشباسة تمت
أيضا دورا حاسما في تطوير حدث المشهد .

يسور الفيلم حول سرد (أبدا المنورة) يعرى عن ظهر المدرعة
الحرية بوتمكن في سنة ١٩٠٥ . وحسبما تعرف السفة في عنا .

توزيعاً الصديق وعلى ظهره البحارة المبردون . تخرج القوارب الصغيرة
التي لمرافقتها في الدخول وتجمع أصحاب السميات الطسة على درجات
السلام المؤدية من الشاطئ إلى الميناء . وفجأة يهاجم قوات الحكومة
حشد مجتمعين على السلام ، ونحصرهم على السرايح أسفلها حيث يهاجمهم
قوات من المرساة . ويضيق مدافع المدرعة برأياها صوب القوارب المحروقة .
ولكن بعد قوات الأروى هم سكر من انقاذ معظم المستعدين . ويستمر
اشيد باطلاق المدرعة برأياها على مقر القيادة الروسية التي تترك
بالهجوم .

يبنى اللقطات الاستهلالية المشهد عرضاً يمتد حين يخرج قوارب
أردست لتراقى المدرعة وهي تدخل الميناء . ويردحم مساحة المساحة
بالكثير من الحركة مع قليل يصرف اهتماماً وحيالاً بعيداً عن الشاشة .
ويوجد قصة تكوينية حرة فيما يحدث على الشاشة عند حدود البقعة .
وتتركز أسماها على المناظر التي تشكلها القوارب الشراعية طويلاً ممماً
يأهل المرء لوجه ربيبة . بعد أن تصل القوارب إلى المدرعة تنعرج حرة
الحدث . إذ يمتد كالسبح من قبل إلى يمين الشاشة عند برأها يمتد
الآن نحو الكاميرا أو بعيداً عنها مباشرة .

ويعد البحارة على الشاشة من وراء الكاميرا . ويروح المستعدون
على الشاطئ نحو الكاميرا . وحتى سائر الطلح التي تقبل من قارب إلى
قارب كمن يرض على ظهر المدرعة بأى من وراء الكاميرا .

هذا السحر في انحاء الحدث يسهل المخرجين أن استطاعة المرحلية
حدث الكاميرا . ويبدو الآن أن يسرا أن يمتد المرء دور المخرج على الحدث
الحدث بعيداً عنه . ويبدو الآن أن حراً من الحدث يأتي من داخل دار
السحر . وهذا لأحاسيس بجريبات لأهوز خارج الشاشة وراء الكاميرا
يزيد استغراق المخرجين في الحدث الدرامي .

رحمن يبدأ المعركة على السلام ، يبدأ أساوي تكوين على الشاشة
في السند . الآن تحول الاحتياط والموصى من التكوينات المبهجة
والوقت المتعاقب البدين كان صبران التقدم . سحراً الحدث وحسن الصور
على الشاشة خطوط حادة مائلة .

وعندما يعدم الحدود لا يرى غير مناظر حربية لهم فقط . انما
تصور وجوههم ومفاصلهم وهم يثربون درجاب السلاط بحقوق
عسكرية آتية اسماء محوهم . نفس اسيء مع الذين يهاجمونهم . نحن
لا نطفر الا لقطات متحركة من ردود فعلهم . ونصاب امراه بصحب
رصيعها برصاصه . وانما سقوطها على الارض نهر عربية ابها شدة
تستدفع العربية والرصيع داحها مدمرحة أسس الدرجات . وحلال
مدمرحتها سور عصاب امهرج ارساعا على مصر الضلع المريء القابع
داخلها .

وتعد هذه النقطة . يسيطر الحدث الحربي خارج الشاشة على وعي
المرء . ويسأل الجمهور كم عدد الذين اصابهم الرصاص . وماذا حدثت
توى ظهر المدرعة . ومضى يقوم بهجوم مضاد . وان ان مدى اقرب
العرب الراحته - كن الاهتمام الذي تكسب عناصر خارج الشاشة .

وتستمر فترة الدفع الرئيسية لتحركة خارج الشاشة فعدا نحو
امهرج . وهي ترمي الى ادماج المشاهد في الحدث وتسرعه على تصور
ما يجري خارج الشاشة وراء الكاميرا . وفي النقطة التالية ترى مدافع
مدرعة مصوبة الى عين الكاميرا مباشرة وهي تستعد لشن الهجوم المضاد .
مرة أخرى نحب على المهرجين ان يركبوا اسماعهم على المنطة الموجودة
خارج الشاشة وراء الكاميرا .

وتنتهي المشاهد بسلسلة من اللقطات اسيء سركر حول موضوع
لعوصى واشعب . فهي تاذي الامر نصب المدرعة برها على ساحة
ممرج وديسبا - حيث يقع مقر القيادة الحربية . وتعددت ثلاث لقطات
سريعة لسمان اسود تدور على السرايا حاصه ثم نصف قائمة ثم قائمة
بها . كذا نصح امهرجيا من العنف والاضطراب التدس حذنا على
سلاط وديسبا . وسرركا النقطة النهائية لتسديد مع صورة لحالة العوصى
اذ يبلأ الدخان استبعاد والافاض المتنايرة ارجاء الشاشة بعد ان سيددب
المدرعة ضربة مباشرة لجدران مقر القيادة الحربية .

وتسرع فعالية الصورة خارج الشاشة من حتمه ان جمهور المهرجين
(في الصورة) يمدحها بمومعيا وضائعا وتوى حذا ان ما هو خارج
الشاشة بالسيسة الى لقطة أو أكثر يصنع عدليا على الشاشة في لقطات

بالبه • وفي هذه الحالة ، يمكننا القول ان الكاميرا تكشف بصريته
استرجاع ما كان بعدا عن الشاشة وتكشف معه ايضا موقعه وخصائصه
المميزة •

ولندا ، لا يكفي لكي نحصل تأثير ما هو خارج الشاشة ، نحدد هويته
ما يحدث خارج الشاشة عند اى نقطة في الزمان • بل يجب علينا ايضا
ان نحرق تلك العلاقة الجسدية بين ما نصور المخرجون حدوده خارج
الشاشة وما حدث بالفعل • واقوى ثورات الجمالية يعتمدها تصوير
تلك العلاقة القائمة بين ما نصوره الجسود وما نكشف له فيما بعد

و ربح وسم بولانسكى « طفل روزادى » (١٩٦٠) يكشف عن
الامر حاديه من عند العمل • وفي احد المناظر سندر روزادى (وسم
دورها ما نراه) في خطر على يد عصابة شريرة من الذين سيكربون في
سنة مجاورة لها • وفي المنظر احامى المروع ، يحرق طريقها داخل تلك
المنطقة (خارج الشاشة حتى عند النقطة) لتكشف زكر سحره يجمعون
• بلاد فعليا الرصع (الذى بطوبه من سبل الشيطان) ولان المنظر
دروء الكبير من الأحداث المتحولة خارج الشاشة • وان تأثره بالغ في
المنفى •

وبد سيعدم الكشف الامر حاديه ايضا لسبب الجسود ان
• تصور وجوده خارج الشاشة لم يكن بالفعل هناك • فدور المنفى
يحدث في فضاء الرعب عندما نسمع بطشه صوتا ما فموجس حقه من
وجود شخص لا نراه • ثم نشق طريقها في حذر نحو العطر المحمى •
وحين تكشف الكاميرا في النهاية به مرة يسكن لجسود اصعدا • وفي
كبر من احوا ، الاثلام المرعبة يهوى مثل هذا الكشف الامر حاديه • قصة
لا عني عنها لتعفى والارباح من مناظر الرعب •

حركة الكاميرا وحركة الجسم المصور

الكاميرا الثابتة والمتحركة :

يسطع المرء عند تصور موضوع ما ان يحرك الكاميرا أو يبقنها
ثابتة في مكانها • وتشمل الامكانيات التعبيرية للكاميرا ثابته على حركة
لافتة (أى تاورامة) حيث يحرك الكاميرا حركة مستقرة مسطرة عمر

مذان أو سي . وعلى الحركة الرأسمية . حيث يحرك إلى بالا وإلى أسفل
لكي تسجل موضوعها ، وعلى تركيزات من هاتين الحركتين (عقبة / راسية).

يحتوي قسم بوبي بوبين " تريسسمانا " (١٩٧) على لفظة تد
بحركة لفظة على واجبة مسمى قديم ونظور أن حركة رأسمية هـ .
سفن حسب يوحد اثنين من الشباب في عدد من جهة . وسدس عدد
الحركة الإمسية / الراسية على الراجحة الصمد ، الحاميه مسمى عيسى مع حال
الشبابين المستخفة التي لا تهدأ .

رسم صمغ كاميرا امحركه أن سـ . الاداء والمخلف للنمـ .
لنفسار لنمـ رؤيتنا للموضوع . وهذه الحركية لنمـ والمخلف .
مكان ما نفس امحركه من حداث لمحرك داخل مكان على الساحة .
الاحساس بالحركة يعطى انك المساحة في كـ من حـ من كـ من
الهندسة المعمارية . فالكل الموحدة في مسمى عدد الساحة
لكي يلتقي المرء عندما يحول في رحانه ساحة من الحرات المرسية
المتكاملة .

والكاميرا التي تدح يمتد أو يسـ حداث موضوع ما رسم
فالمكانات فيه محسنة إلى حد ما . فالكان اسطوح على الساحة . كـ ط
مستط - ادى اسدعه جان - لوك - حودار في فلام من عطلة نهاية
الاسبوع " (١٩٦٨) أو " واحد + واحد " أو " تعاطف مع الشيطان " .
- (١٩٦٨) و " ربيع من الشرق " (١٩٦٩) و " كل شيء على ما يرام
(١٩٧٢) - حصل عنه باستخدام كاميرا يحرك إلى المسير : المس
في مسارها .

وسمى الكاميرا المحبولة فوق عربة أو إربة مرسية بحركة حركى بـ
من حركة الكاميرا يعطى رؤية ساحة لمحدث بحيث لا يصرف الساحة .
بحو الحركة أو يشغل بها عن متابعة الحدث . وفي العادة تعطى الكاميرا
المحبولة على اليد رؤية لمحدث مفرود غير مسوية . ويجعلنا هذا السب
المضطرب أو المرتعش الذي يولد الكاميرا المحبولة على اليد مسيح
للحدث ويمسح احساسا بالواحد هناك . ومع ذلك لا يكون لصورة
الناطقة عن كاميرا محبولة على اليد طبيعة ، وهذه السرعة اذا ما جـ
برؤيسا الساحة للأشياء . فان ادراكا يمكن بطريقة عادة وحر
تتحرك ، لكي يعطى رؤية ساحة للدنيا من حولنا .

واحدة المؤثرات الجمالية العديدة التي يمكن الحصول عليها بالكاميرا
المحمولة على اليد حده في فيلم برناردو برتولوتشي « الملتزم » (١٩٧١)
فقد صورت المصادر المحمولة في دروب العباب التي تنهى بجريته الفصل
الوحداني للشخصية التي يودب تومبست مبدعا - صورت بالانقباضات
والخروج النيرة التي تحصل عندما عادة بالكاميرا المحمولة على اليد فالعالم
القصوى المستطرب الذي صور بهذا الشكل ملائم لمظهر المربع

والحركة في نفس وضعه من وظائف لأحسام المتواحدة فيه بصل
ما هي وظائف الكاميرا ؟ فلاحسام الحية وغير الحية التي يعبر بها الفيلم
يسقط . كما في الحية أن سقط وتور وتخرج وتبقى وتظهر
وتعبر وتتحرك بقوى أخرى في علاقات متغيرة بالكاميرا .

ويمكن بعد مقارنه بوضوح بين حركتي الكاميرا والحس
والاستعداد بكل من قسمي شيرن كلارك « الكبارى النوادة » (١٩٥٩)
وبروس بيلي « شارع كاسبرو » (١٩٦٦) أن تحرك كلارك كاميرتها
بـ « كدرك بزيورك بصرية حسي حبالا على هذه الأحسام الساكنة
والحيوية » ويصح كاميرا هذا من السائد والحيوية تبدو معه لكبارى
كما يتحرك على النفس يستعمل بيلي كاميرا يديه لكي يستعرض
أنت ورايت مواطن العدل في حركات الأشياء المعقدة بأحد شوارغ
كالפורنيا الشمالية .

وفيلم رينه « ليل وضباب » الذي سبقت مناقشته في معرض
المتبر عن انصاع الماضي لسدادل امون ولايف / أسود - يستخدم
حركة الكاميرا للحس هذا الانصاع . فالصور الدالة لظروف والواقع
والناس التي التقطت أيام استعمال معسكرات الاعمال - متراصة
أوضاع مقابل نقط السكك الحديدية التي تدور فيه
الكاميرا باستمرار . ويقصد من تأثر هذا السبب أن يراى الماضي
و نه محدد . ساكن لا حياة فيه سبب يراى الحاضر هنا
ذات التدفق ، متجدد الشكل .

والتي استعملت من أن الحاضر مصدر الامسك به كالماضي .
فأسئلة الحاضر هذه تربط بما نحن في الحوار صراحة - وهو أن
لا نرى الحاضر حرا من نرى الماضي تماما كما نرى ما حدث
نرى في تلك المعسكرات تماما نحقق بها في ادراك وجود القبلة
السفاحين في أزماننا وأماكننا ذاتها .

ويوصف قسم « ليل وضباب » كاميرا ناسه لتحقيق ميره حمايه
 يص . اذ نسي اعلم انما حركته الافعه والراسه بعثاده . فينك
 منظر في ساق القدم يبدأ بنقطه مودحه لاسعراض افقى - راسي
 بحركتي في هذه المره على كومه شعر آدمي ولكن الكاميرا حركه ايماع
 حركتها هذه المره مواصلة حركتها الى مسه اعلا فاعلا لتكشف أن الشعر
 الآدمي المكون ليس كما نوحنا ، كونه بل شيء أشبه ما يكون بجس .
 وينتدك الى اى مدى يمكن أن تكون أسلوب نكاميرا السحلي حداثه .
 لأن انما حركه التي يستجده هذا المنظر تم يتحلى عنه هو لمص
 الثلاثى لعملية التسجيل .

اما ناسي الى فيم يوضع معه ن موصوفا من ظاهره معسكرات
 الاعمال يمكن تسجيله . ويشكك فيم « ليل وضباب » في ادر احسن
 عمن يعود حول معرفه ناسي . ذلك أن انعرفه بظاهرة عابره من
 المعسكرات انما يه يستمد مصدرها من أعمال من رياره صلاتها والرحوع
 ان وادى من السجلات ومدرر سيود العنان والصور انموذغرامه
 والإقدام انحركه اسي أنحب وفندك . ويضاف فيلم « ليل وضباب »
 ناكمه من عمليه سبطلاع فاحض لمتك المصادر المألوفه لمعرفة ناسي
 وعبر المعالج كما في حاله فحص الكاميرا انما نة للمسجلات
 والاصول من الشك السحلي الموقوف . ولكن عندما يمر جمهور متفرج
 انفس منحره المظم فانه يخرج باطباع أن الحمفه الكاملة للمعسكرات
 قد غابت عن ناظره .

(ب) الحركة السريعة والبطيئة :

ان الحركة التي تصور بسرعه أكبر من معدل ٢٥ كدرا في الثانية
 ثم ترض سرعه عادية سوف يعطى التأثير المسمى بالحركة البطيئة
 والعكس صحيح ناهما ناسيه للحركة السريعة على الناحية . ومعرفة
 البطيئة فدره على حسب الاسماء الى حركة داخيا . والاسماء المتركز على اطاقم
 انحر طرقة فمن بعد ان حد ما من اصناما بما سوف نحره هذه
 الحركة .

وفي نهاية قسم « بوئي وكلايد » يعرض سقوط كلاس نازو
 والرفاض بحرم حسده - بالحركة البطيئة . وسدو سقوطه دا احمه
 اعظم بما لو كان قد صور باسره العادية . اذ يرتبط استخدام الحركة
 البطيئة بالفكرة السائدة في الفيلم وهي : أن بوئي وكلايد شخصيتان
 اسطوريان فوق مستوى البشر .

التوليف

النقطة هي ما يخرج عن تشعيل الكهبراء دفعة واحدة - أي ما يراه العين من خطه أو مدار الكواكب في آن واحد - ويتم الاستقبال بين المقطبات ويوظفها الماعز لأغراض أخرى بواسطة التوليف (ويسمى أيضا انقطاع) الذي يمكن إجراؤه ببساطة قصع مسار أو بأشكال عديدة من نقلات القطع التدريجي .

(أ) نقلات القطع المباشر :

في هذه لقطع المسار تحول على الفور صورة محل صورة معتادة . ويمكن أن يخدم القطع المسار لإحداث موضوع معين محل آخر داخل منظر أو لتغيير المناظر إلى زمان أو مكان مختلف تماما .

في فيلم توكيو مسكوكوسى « الموت فى تينيسيا » (١٩٧١) ربط تفرع بقطع المسار بين نقطتين محاصرتين فى تينيسيا وماديسيان حول خمسة عشر حرب مدة زمن معين فى الدنيا . والنقلات مفاجئة تماما وتسير المرة تارة تارة فى مواقع غير متوقعة . ويؤدي مكانه القطع إلى صعوبة التكيف مع الزمان والمكان المحددين . . وهذه انقطاع الاسر حادثة (فلاس ناك) الموجهة فى مسارات الفيلم ذكريات لمعادلات لسه تفر ان دعى نطن بفلم بطرقه متشابهة للطريقة التى تفر بها على الشاشة أمام أنسبا . وفى حالة هذا القسم . لم تكن نقلات القطع البطيئة أو عمدة التى بدأ فيها المخرج حيدا للاستقبال إلى الخاصى السجى . قوية التأثير بمثل ما جاءت به الطريقة المستعملة .

وهي أبة حال . من معظم نقلات القطع المسار يمدد بالسبوع الذى أحدهم أعداده حسب يعطى الحوار أو العناصر المروثة فى نهاية إحدى اللقطات مؤشرا لما يأتى فى اللقطة التالية .

ومن الممكن تلخيص أجزاء قطع على لحظة تفرت حيدا من المقصة السابقة عنها . وعندما يمد هذا السوط من أسباط الاستقبال يمدد يدوى لأحداث متواصلا بعد انقطاع . وعموما . سيتم نقلات المقطع المباشر التى أعدت جيدا فى توكيد وحدة الفيلم .

صفة أخرى لقطع المباشر هي انقطاع القاصر حسب يستمد حرة من الحدث ويرى المرة حرة . وحسب من واقعة حارية . ومعهم الأفلام

بصور أحرأ فقط من حركات مثل المشي أو النكم أو الجري أو العراك
 إذ ليس ضروريا أن يرى كل خطوة لكي يلم بمعنى واقعها فكميتها . ومع
 هذا يهدف القطع القادر الكبير جدا من حدث ما إلى حد أن يصبح الهدف
 هو الوقعة المهيبة مثلا في النعته رقم ١٠ ، يبدأ شخصيه في
 الاستداده إلى اليمن بقط . في النقطة رقم ٢ ، استدارت الشخصيه
 تماما وفي الجهة الأخرى من الحجرة . رد الفعل المعهود من المشردين هو
 أن يسا ما قد استعد . وقد تصبح انظارده الكوميدية مضحكة إلى حد
 لا يعقل لأنها على وجه الدقة استبعدت الكبر جدا من الحدث . وفي
 الرواية الخيالية (الفاساري) يمكن أن يصفي سببته عن ثقلات القطع
 الفائز سمة غير طبيعية على الوقائع الجارية .

(ب) ثقلات القطع التدريجي :

يحدد ثقلات القطع التدريجي اسكالا موسوعة . تحدها هو
 المدرج ، الذي يحدد فيه الصورة على التسلسل بالمدرج (احصاء ،
 تدريجي) و يصير عنينا بالمدرج (ظهور تدريجي) وقد ساعد في
 وقت من الأوقات عادة أن يعالج المواقف التي تسبب عنيا مشاكل (كما
 في حانه منصر رومانسي قد سر الحادثة المظنة الثانية بعده مشاكل مع
 الرقب) يحدد الاحفاء تدريجيا وترك كل شيء حول المفروح .

ومن امثالت القطع التدريجي التي شاعت في بواكير نشأة
 اعيانه ولم يعد رقي اليوم الا على حين أن آخر سبب . المداور ، وفي
 هذا الكسك يسبح مساحه دائره على سببته سوداء (ظهور دائري)
 لتستمر عن منصر أو نكمش (احفاء دائري) حتى يتطمس معالم
 المنصر ويغور هذه سوداء . وبعد استسخدم سبب المداور ، في
 القسم ليعبرني السبب ، عبادة دكتور كاليجاري (زورب بيه .
 ١٩١٩ ، إذ وجد على مدى القسم مساح دائريه برمر إلى التشوش
 والسبب . وحسب المسح واحتم المداور مشبه كازيمال سببته كان
 يولد سمور كائن بالتشوش والفوضى . وفي هذه الحال استخدم المداور
 لكي يصاعف بحدن ومراعاة التوتر المولد من قبل في العلم .

و المسح . كسك لدولف التدريجي حيث يحرك عموما
 مسوره حديده عبر التسلسل في قط . فربيع حافها الامامية الصورة
 السائدة تدريجيا . ومع أن هذا النمط من الانتقال يسمى بالوصف
 ولا يحام بهربا الا أنه يمكن استغلاله لقوة احساس بالحركة . واحدى

الغرق الذي يسبح بها ذلك هي القطع على جسم محسوس ويحريث
، اسبح ، في نفس الاتجاه حتى يواصل الحركة على الشاشة ، وطريقته
" اسبح " تضع تدريجي يستعمل كرا للدعيم وحدة الفيلم ، وفي هذه
اللقطة سلاسي الصورة استجابة تدريجيا من على الشاشة بينما نحن
الصورة عديدة محبها تدريجيا أيضا ، وبما أن كلا الصوريين مرتين
في آن واحد قصة برعه علاه الى عقد مغارة او مغارة بين الانبياء .

وبد نوسع فيلم " عرض الفيلم الأخير " (سر بوحدانوفتش .
١٩٧١ ، في استخدام نيكيت " المرح ، كعاصم بوحيد ، والمرح المبني
في القسم اروع صوره ان يرعب سوني (ويؤدي دوره بيموني بومر)
في ان نحن عن ملته الكنيسة احداقه - اذرن - بعد ان تراكبت على
رأسه اسوارل المحطة ومن سينا وفاة من في منزله أسبه وفسح رواجه
والموب الطاري، لصديق له اصم وابكم . ولكنه لا يستطيع الرجوع
ويستألف علاقه العراصة بامراه مروحه في منتصف عمرها . ويسهر
المرء ذبه لن يرجع ابدا عن المده وان عيشه سوف تغدو ربيبه كنيسة
معلقة الى حد قطع . يرى لقطة لسوني ممسكا بيد السيدة في رهي
سدي سيد بموقعه - المرح في لقطة لشارع الرئيسي ببلده اذرن .
وبعد اخذت ارباب مهيا وداره السيمانية . فالمرح هنا يصعب الصوريين
بما أمامنا ويرض بفعالية عقد مغارة بين حياة الرجل وحياة بلده .

صبيحة أخرى أيضا لقطع التدريجي هي " التراكب " . ولتحصول
على صبيحة الانفصال هذه يكرر بعد عمله القطع جزء من حدث مسبق
عرضه فيها . ويرمى هذه الحبة من حل التوليف الى قسم احساسنا
بالاستمرارية . ونصلها باصطناعها لأنها بعيد عن حريتنا بالحدث في
حماها اليومية .

ويجزي فيلم أنزيسين " أكتوبر " (١٩٢٨) عن أمة كره
من هذا الأسلوب للتوليف . ففي المشهد الشهير للكوبري المحرك
مستخدم التراكبات للنصر عن فكرة أن الدواض صحايا أبرياء في الثورة .
اذ كما بدأ المشهد . يطلق قوات الحكومة النار على مجموعة من الناس
الذين يهرعون عمر كوبري محرك للنجاح بأرواحهم من الهجوم العادر .
وبينما يصعب الكوبري المحرك ببطء . يطلق الرصاص على حصان أسن
يحر عربة مقفلة . يعضر الحصان ويسقط قرب منتصف الكوبري . ثم
يرى السقوط من زاوية مختلفة ثم مرة ثانية . الحصان وهو يتعب .
بعد ذلك ، قطع القسم على امرأة بورخوازة تحطم أحد أعلام الدوا

يمتدحها قطع مرند لدوره، الى منظر حاسي لخصان المهادى فى تركيب
 اول (اى اقصر) من نقطة البداية . ويسهل القطع اسان اى حماه
 من السنوه يتاحس احد السوار والقطع الاخر ان نقطه لخصان عد
 سيقوطه . وفى وقت لاحق يشهد يستخدم التركيب مره اخرى عندما
 يعرض الخصان وهو معلق فى وضع محقوف باخطر كذا يحرك حاد
 التويرى الى دوره منبها . ثم وعبر جوى فى اما سفته . . بعد
 يعرض ايلام التاثيرين عندما تلقى بها فى ليجر . ويرى فى نقطه
 الناله اخصان مره اخرى بضمدهما . وحرا يرى صحفة كذا
 بحوره احد السوار يعرض بحد سطح اى فى الشهر .

ونظرا لان اخصان فى عدا اشهد المنعوى السوار قد عرض بوصف
 محفوظ باسا تعريف موقوفه صميم كمنه ج برى، خارج نطاق دوره .
 ومن خلال المقارنة باستخدام احراك متوكده . امكن توصيل احدى
 الافكار الرئيسية لهذا الفيلم الى مشاهديه .

(ج) الانتقال بدون القطع :

ان حاد اساطير البوليف التى سبق ذكرها والتى تصمم بملاب
 المقطع . توجد صنع انتقال اخرى لا تصمم اى قطع . فالاستعراض
 الخاطف . - وهو حركة سريعة جدا من جسم او مكان الى آخر
 يحنق صباهة ممكن ان تكون مكوته لغة المقطع .

ولقد قام اورسون وينر بكثر من الاستالاب فى فنيه التيفزيونى
 " ينبوع الشباب " (١٩٥٨) مستخدما الاستعراض الخاطف بين الماظر
 وقد ادب بملاب الاستعراض الخاطف فى عده الحكاية المسرحية جدا وغير
 الحقيقية عندما مهمتها جدا . وربما خلق استخدام اسكال لوليف الاخرى
 التى كانت يستطيع ان سجع فى احقاء الاستالاب بين اساطير - شعورا
 بالواقعية . وكان حريا بهذا الشعور ان يضطرر مع سفة البعر والبر .
 البادية فى ثنايا العمل .

(د) اساس القطع :

هناك عدد لا يحصى من العوامل التى تصب على لوليف . من
 اسرها وضوحا فى احوال ما يلى . بوجه السوع . بغير الماظر حيث
 سمدعى الحكاية ذلك المخصص من الاخر عبر المزعونه بالحد . ان
 علايات دراية او مبرة لا يسر بغير ذلك سمدى قصور امكانات السند

والمعروف (كما هو الحال عندما يحقق الوليف الاتهام بدفع البطل في
نهر محمدر النهر في حين أنه في الواقع بعيد تماما عن منطقة
الخطر) *

أما أربع استعمالات التوليف فهي التي تحصل منها إحدى الوسائط
الحالية لنصم . وسوف ندرس هذه النواحي لأكثر فية ثم سوف
نبدأ بـ :-

١ - نوليمه الاستمرارية :

قد يعنى الترتيب على هذه الاسمى الاسمرارية أو الاحتفاظ بها كما يمكنه
- أن يعطى هذه الاسمرارية . وقد يكون فعله الفصح واصحة بل
- ربه حافيه او قد تكون صوابية بسببا عن اسماء المخرج . ويشتمل
الاسم مع الداعية للاجتماع بالاسمى الاسمرارية على ضمان مدق احدى واصحاب
المخرج احمد والاحداث على مخرج اسمها . ويحفظ بالاسمى الاسمرار اما
عنه رعبرة ما رأى فى بداية لفظه ما سما يأتى فى بداية المقطع
اللى قلنا -

فيه سبعون مائتين لهوليت يسوم عن اساس الساس بقعه الحقاط
على الاستمرارية هو المطع على الحركة . وعبه التريقه بقصى من
من او اشى ، ي يؤدي حركات مماثلة فبس انتفع من سره وعبه عسره
عن ان يكون عدد الحركت من نوع يسمرعى الساه المتفرج بطريقه
مربيه عوربا . يجب ان حركت فى نفس الانجه او من نفس النوع
. وعبه انتفع على عدد الحركت من الساه تربط
من الحركت ان يعنى المتفرج من المطع الساه بقصى السعه من عا من ان
الحديث .

ويذكر الشيخ المصنف في (١٩٦٩) بالمخرج كوسب - حراس
من سجنه انه استوفى جميع من حوله لدى يطلع سرياً لحدث في مصر
منه في اقوال المأمورين عليه ان هذا صعب المراس يهدف الى
استخلاص الحقيقة . وفي ارسلة اخرى الى كرن فاند يمس امام المصنف
الاهم . ويطلب القلع السريع الموقوف على حركتهم المشددة درجة عالية
من الاستمرارية بسباق المسد . وتوضيح الطريقة التي يدق بها الحرس
على اسنانه استحق كسابه مرتبة عن طابع مراوغيهم لدى ديروه
مستقلاً .

أما قسم كريس هاركن "الرسيف الحبرى" (١٩٦٣) وهو جزء
من آله مؤلف بالكلمة بغيريت من رسوم فونوغرافية ثابتة ودو مكره
رئيسه من اجل الفنى وشخصيات معس يحوا من حرب دره . وهو
في محاوره مهم لاسر حاف اعصى .

وغير الصور الثابتة مدده لعدا لعدا الذى يحون عده . ومع
ب انفرجين يحون مدده لعدا لعدا الذى يحون عده . ومع
مشهدا واحدا قصدا فاسم رغم هذا سيعول احسدا فونا بالحرکه من
حلال بعلام الفصح التوارده من صورة الى اخرى ودانى المنظر التوحيد
الذى تحدث له احده فى بيده سلسله من العصب رسقه لامراء ثانه
حسما بطريق عباد مصلحي وبعد انقضاءه عن كل سى الا الصور
الثابتة بعدا المقروء على بحر مودحى بوجود شخصيه بحركه
ويدركون كيف تقدموا تماما الانيام بالحرکه

واعطى من حلال فكره رئيسه طريقه اخرى لتحقيق الاستمرار
فى قسم كريس هاركن "الخريج" كان قطع الاستمراره معدا عن رئيسه
شخصيه كريس هاركن من حولها . انه ول صيف يمر على (س)

بعد تحركه من الكلمه .
وتصبح مقوره بالاعتراف من حلال ليوليف . و نفس احسده
اشاهد منظر سمول اسره دما حده الخطع مع منظر عذاب (س)
المنه مع من (س) فوق فوق من المضطاط فى حمام سباحه ابوه على
يقهر فهد (س) وهو يقهر على من يروى من روى روى
مكاتب المنطقه اخرى له وهو يقهر على من يروى من روى روى
ارحيس . وعده مدورح من مكاتب المنطقه له وهو يقهر على من يروى من روى روى
يعاول أن شرح لآله أن بعض لآله . فاد من بعضه لآله
الرئيسية بوحده المنطقه والوليف يقهر جدا عن الحكره لرئيسيه .
ومستطع لصور انفس ب يخدم كس من اوصى المنطقه . وكبرا
من توليف ستمير وكبره موصعه من منظر الى المنظر الذى . ول ان المنظر
قد يكون من روى و يمكن محب . فى قسم "الخريج" سسقم
موصفى مسمون وحارو يكن دون المنطقه يسا (س) فى حقه مدده
اخرى سابق التريج من طريق كاله مردا يحا عن آله آله السى بحب

ها بمعنى الموسيقى وحده على ما يمكن بدونها ان يصح سلسله من
النقطات المتكررة ((س) في سيارته على الطريق .

واحيانا يستخدم لحوار المراكب لتعظيم انتقاله صفة ابن المحافظ
على تدفق الاحداث . وفي هذه مناسبات يقيم « **تورييل** » يسمح رئيسه
لحوار منظر ان يفتح المنظر السابق عنه . في مبدأ الامر . يصدر على
الجمهور فهم الصلة بين ما يقال وما يرويه . وحيانا يسكنون من تحديد
محتصيه الذي يكلم وأين ومن . تكون المنظر الحديد بمرئيه وصوته
المتزاعنين ، قد بدأ .

كما يمكن ان يكون عدم التماس ايضا مصدر توليف فعال . وفي
من هذه الاحوال يمدنا الساقص بالبحر الذي يحذر المقطع . وفي علم
« **الاب الروحي** » (فرانسس هورد كوينولا ١٩٧٢) يربط الساقص
سلسله من نغلات القطع للحدث وللأمام بين حدث بعد الحدث وكمن
سيفك فيه الدماء . فمواضع الاب الروحي التي ينبغي خلال طقسوس
العميد . في تدويرها مع الأسطحة الاحرامه التي تمارس دهره في مكان
آخر . يؤكد النفاق الذي سطبه منصب الحاه والسيطان الحديد الذي
يتبرأه .

٢ - توليف اللاستمراية :

اللاستمراية كوسيلة لربط النقطات لها بعد فوائدها الجمالية
! : تحقق توليف اللاستمراية بعدا مدهوطة في معنى او اكبر من مناحي
الحدث في العمق حيث يستدل المنظر فحده الى مكان او زمان ما مختلف
وتبدو الاحداث منقطعة او مفككة الاوصال بمعنى الكلمة .

كسك آخر لتوليف معروف باسم . سوء او عدم التوافق ، يمدنا
ميكائيل جاهر لتحقيق اللاستمراية . ويمكن بعد سوء التوافق
بين لقطات في مشهد) فاما نحن نملا أي نسبة من فترات الحدث
في العمق لانحاء الذي يحرك فيه الحدث او موقع الأشخاص والأشياء
في منسب المنظر او السرعة التي تحرك بها الأشخاص والأشياء .
او حجم وشكل ولون وصحافة وتركيب وصوت الأشياء . وحيثما يملأ
سياق العمق ان يكون احد العناصر مريكا شر الحيرة او حتى غير مرتبط
يصبح توليف اللاستمراية هو الفن الفني الصحيح تماما .

تصور مشهدا يجري فيه ما يلي : -

١ - ممثل في مواجته بين الساسة يتحدث الى ممثل آخر
(غير مرئي) .

٢ - الممثل الآخر وحيدا وفي مواجته بين الشاشه ايضا .
التحية ويبدأ في معاداة الممثل الأول .

٣ - يحب الممثل الأول على ملاحظته وهو يواجه مرة اخرى بين
الشاشه . مل هذه السلسلة من المقطات سينتج الواقع بريك شفرج .
وهي تبدو كذلك لأن المؤلف يستخدم عادة لاطفاء الحدث على الشاشه
سمة ممانعة لما يجري في الحياة اليومية .

وتصور أيضا سلسلة اخرى من المقطات :

١ - مجموعة من ثلاثة رجال من بينهم نجم الفيلم واقف في
اليسار .

٢ - لقطه قريبة للنجم وهو الآن على السمين . فاداً لم يوجد من .
في العاصر المرية أو الحوار يشير الى سبب لهذا التمديد في موقع
النجم . ولد ممثل هذا المؤلف لا استمراريته ، بل السبب
والقوى نماعاً .

في قسم جان - بولك - حودار « اللاهث » (١٩٥٩) مشهد مقادده
تصميم سلسلة من سوء التوقعات في اتجاه الشاشه . يظهر بطل عديم
(يزدي دوره جان بول بلوندو) في مقادده بالسبابات مع حال
الوليس . عند احدى نقاط المطارد ، يكون اتجاه سحره يمين الشاشه - ٤
ولكن التومس يطارد بلوندو بالاجاء يسار الشاشه . ولهذا ، لا يرقى
حركته - اي النص - حركه مضارديه - فهناك عرق مسع يحكم - ٥
الاجاء في افلام كبره (والذي سيقه هذا المشهد في قسم « اللاهث » ،
هو ان سحرك المطارد (بكسر الراء) والمطارد (بفتح الراء) معا في نفس
الاجاء . ولتحقق هذا الواقع في اتجاه الشاشه برأى ديمه
ال ١٨٠ فاكدهر عند تسجيلها حركات المطارد والمضارد تنقئ على نفس
المحاث من الشارح عندها يمر الانسان ، فهي لا تحار خطا وهميا برونه
١٨٠ امده في منتصف الشارع . وفي قسم « اللاهث » ظهر سديم
ساره بلوندو من أحد جانبي الشارع متجهه الى السبب وهي حرك

بحر الكاميرا . بعدد بحر الكاميرا الشارخ (ويبدأ بحر خط ال ١٨٠)
وتصور رجل البوليس مسرعين (ار ايسار) على موبوسيكلاهم في
اثر بيمونفو .

وبحري للاعب . صور توافقت حري . وفي مشهد لقطات
بحر بيمونفو بحر دوره مياه . يتحقق سو التوافق بحرف جراه
في حب . وهذا المؤثر البولفي هو نفسه انقطع القافر الذي سبق
ذكرها . وسوف بحري بالفضيل انوائه الحمايه للاستمراريه في
احد اشياءه وفي تصوير الحدث عند مناقشته أسنوب حودار في
التصوير بالكاميرا .

٣ - لولف البياني (للجغرافيكى) :

استطاع بعض المخرجين من امثال المخرج الروسى المعتم والمطر
من آيرسباين بعضا منه لتوليف يرتكر على التراكيب البيانه
- من الكويكبات ذات المعدين الى سبه كيرا كويكبات التصوير ايريسبي
والتي تعاضل منه بخصائص صور التوازن والتناسب والتناسق .
ويرى المؤلف السامى اللقطات على ساس المادج ذات المعدين الى
بحرهما .

في مشهد « سلام ودينا » يقدم « المبرقة بونهكين » تصور
ايرسباس القواب العسكرية وعلى دفع الناس منهن السلام بطريقه
مؤثره لتوافق احداث الساه لتسلسلا . وتسم حركات الجود
بحرهما الا وهما متنازرون في سكتلات - تايقاع وتضامه اسبه بمسافات
السلام مما يتناقص مع حال الاضطراب والفوضى التي انابت الجماهير
الهاربه . ويوسف القطع بين هذه الحركات المحلقه ساسا يؤكد تصويره
مرقة عنف الصراع العروض .

وعند احدى النقاط في لبحره يصاب صف بالرصاص فتحميه امه
بحر الحدود الراحه موسمه اليه ان سوفقوا - وبسما هي تقرب منهم
سيفه ظلاله عيرها سم سوب حب ظلالهم . وكلما واصل الحدود
مديحه بعدو ظلالهم خطوطا مانده فاسبه تقطع عرض الشاشه . لربطه
رمر . من طلاق الرصاص على المرء وهى تحمل طعنها وعند القواب
المستحقة ضد المتجهرين .

وهي وقت لاحق من الهجوم تصيب المرء التي بحر بحرية تحق
بالرصاص . وتشكل حركة دائرية من راسها ، والتي يعكس هذه أعمالها
بالأم - ماس عرجة يوصف سلسلة المقطع التي سبقت بسببها
وبالعقد السيرة لاندفاع عرجة اطفال مخطئة في شرح سلاله ود
وقبل ن تكمل حركة راسها الدائرية يتم القطع على بقعة قريبة بحلات
العرجة - مضطرب استكمال الدائرية على الشاشة ، وهي قطع - في ان
الأم بصير راسها وهي تكمل حركتها لدائرية ، - ثم قطع على اقطه
قريبة جدا ليدتها وهذا فاصلة على حصرها حيث اصعب وحصر
بداها دائرية حرام مستديرة وهي تدور من الألم ، وسائل حركتها
خلال هذه السلسلة من المقطع سالا اعاد يحسن منه ردا -
فما بينها .

لهذا اصطلح - مشهد ، مكانه رئيسه في اللغة المستخدمة
لوصف لوليف ، ومع ن اصطلاح لوليف ، تحسن بعض العيوس
فانه يمكن الاعتماد به حتى يستر في تصوير حدث كامل على يد سلا
من الوقائع له بداية ووسط ثم نهاية . ومع ن المشهد ينظم اسرع
عده الا انه يمر لاد - بعد اوسون وسير " لمسة النمر " سالا يحسن على
مشهد في لقطه عامة بسيطة بمنتج الفيلم .

وحسب تعف لوليف دور يحق يمكن تعريف المشهد على انه
سلسلة من لقطات رابط تكون كلا يثنى ، جدا و عوقفا او عارفا
ما ثم بطوره ثم يحسن بعدد الى حده . والمقطعات التي يولف بتأثير
سلام اوديسا في قسم آريشماين " المرونة بوتماكين " شى - مديدا .
فهو يتم صراعا بين القوات اراخنة وحموع الناس ثم بطور الموقف ان
هجوم شامل ثم ينته بدفع الناس من على اسلالم ورد المدرعة عنه .
ومع ان الحدث يستمر باستعدادات المدرعة لشى هجوم على حش القصة
ان جمهور المخرج يحسن ان الموقف الاسهل قد بلغ بهانه .

٤ - التوليف التشكيلي :

يربط التوليف التشكيلي بين المقطعات على اساس تحسن
لثلاثه الابعاد للاسماء المتة فيها . فالتوليف المتاصل في احد من
الابعاد الابعاد يربط المقطعات دوائى و يعرض الأحكام وعلامات على

والخركاب وما سابه . يظهر آيريشاين في « أكتوبر » حسدا من الناس يهتمون مثالا صحفا ذا أهمية سياسية كحره من مظاهراهم لتأييد الحكومة المؤقتة القائمة والنصر عن كراهمهم للحكام القدامى . وحيثما يضعه الناس فوق النعال ويبغون بالحبال عليه ويسرعون رأسه ثم دراعه ثم قدمه . يجتاح المهرج شعور عارم بصحامة . فهو يملأه كنهه وهننه . بالمقارنة إلى صأله أحكام الناس . يعبر حيدا عن القوة الهائلة التي يدلها هؤلاء الناس لاستعاطه .

وفي مشهد لاحق بعلم « أكتوبر » لم يعد الناس على وفاق مع الحكومة المؤقتة . وقد وفي ليس بوعد المصيرى الذى قطعه على نفسه فى لحظة حسدا وهو الآن على اهبة الاستعداد لنفود ثورة . وفى حين يعبر الناس أوجاجا حول قائدتهم . يراه فوقهم مصورا من زاوية منخفضة يجتاح على قوامه صحامة . ثم يستخدم زاوية عكسية بعد ذلك حيث ينقطع الدمار من فوق ظهر ليس صورة الجماهير المحتشدة . وتضيف هذه الزاوية بصا سمات الرفعة والهيمنة إلى شخصية ليتين . وتوليف القطع من شعر ليس إلى أعلاه يعبر عن سموه عليهم فى عمق المكان العلى بعض انصر عن العلاقات المكانية التى تجمع بينه وبينهم .

وبعد أن يلحق ليس بالناس يردون مظاهره ضد الحكومة المؤقتة . وتنفذ حركاتهم الجماعية خلال الشاشه عن نظام مقاومهم وعمرهم عنه . ويعرض المناظر التى حرى وليها لتؤكد على عمليته التجمع الذى يحى . شتى طوائف الناس وهم يتجهون ببطء ولكن بيقه وسات . لتكبر نصف واحد من اسطاهرين الراحين . ويصبح الضيف الذى يكبر به نفوذ موجهة تشق صريف فى عمق اشاشه وسجه مناسره نحو موا . مع السقطات . وعندما . من الصراع يعبر القاطع المتداخل عن الحدث بصورة مرنة . ويصور مدى القسطا تفرق الناس فى كل اتجاه لتحدد من تراء اعوات الحكومة . كما ليس ضد بوره مراكمه الضع هدف بطى رصاصه حسدا انقى . وكلا انقطعين فى هذه السلسلة متتامة لتوليف تصوران الحدث باسموت بلانى الانعاد .

٥ - التوليف الإيقاعى :

شهد المؤلف نمطا إيقاعيا من القسم . فالقطيع السريع المتكرر الذى يضمن نوعا من « السمو » (السرعة) المقطع . يصفى الانارة على

فيتم حودار « اللاهث » وعلى الفيض من ذلك ، فإن عياب التوليف
لكبير (مؤديا الى سهرار الكاميرا على موقف ما ثرات أطول) يسهم
في خدمة النعمة الطيئة العائرة بفيتم سايبا جيت راى « باثر بانثالى »
(١٩٥٥) وهى نعمة نطق ونصوير تلك الحياء المباطنة لأسره
في الهند .

وتتوافق ايقاعات التوليف مع الايقاعات الموسيقية فى أفلام عديدة
وهى مشهد العنوان لفيتم حود شليربجر « راعى البقر فى منتصف الليل »
(١٩٦٩) . ففهم للمخرج نظره سامة مكفة جدا لطروف الشخصيه
الرئيسية والأسباب التى من أحبا قرر ان يعادر بكساس الى هديسه
نيويورك . وعلى عام الأهاريج وموسيقى أعليه « كل واحد يكتم معنى »
بين مجموعه نقات قطع سريعة راعى ابهر وهو يراول عملا ناهيا كفاصل
أطباق فى مقهى وضع تم يركه . وهو يشتري لنفسه ملابس راعى
بهر دلوانه لراعية . وهو ياهب لرحيل ان المدينة الكبيرة . والتوافق
فى الايقاع بين التوليف والبناء يحصا على تطبيق كدمات الاعليه على
موقف الشخصيه ويمسح الوقائع ندفا بصر اندماجا فى الحدث عنده
يصل نيويورك .

وهناك راى غير موسيقى عن الايقاع يستخدم فى الحديث عن
المرتب الذى يتم به توليف اللقطات المصورة من روايا مختلفة للكاميرا .
فقد سب هولموود خلال فترة طويلة الى حد ما (الأربعينيات والخمسينيات)
أسمونا فيسا فى توليف مناظر الاسياء بنقطاتها العامة والمتوسطة
والفريه مع بعضها البعض . كاتب النقطه الافساحية لشهد ما تقدم
منصورا عاما مدرجه كفيه بسر على امر . ان يعرف مواضى . قدمه داخل
المطر . وكانت هذه النقطه تعرف بالنقطه الأساسية . وكان يعقب ذلك
النقطه العامة انتقال الى مطر متوسط اسبافة ثم أخيرا يتركها التوليف
مع لقطة قريبة لحدث الدرامى . وهى من هذه السلسلة من النقطات كانت
وصاح الكاميرا اللانه سمعرو على اشياءه لدى زمنا متساويا على
وجه التقريب .

وقد عا بعض هذا الانداع القاسى المعهود لتوليف فى السنوات
المايه بصيرا معشيا فى الاسموب . د يمكن الآن أن يزج بالمنرحين فى
قلب الحدث بنقطه فريه . كما فى سلسلة اللقطات الاستباحية فى فيلم
كونولا « المحدثه » (١٩٧٤) - لنعرفوا بعدئذ فقط مواضى . اعدامهم عن
طريق منظور لقطة عامة .

ويمكن أن يكون أطول المسمى لدرج الذي استعمله كل لفظ في سياسته دليلاً على أهميته كل منها . ويرمى أسلوب جون ك. أفسس في مثلاً « **سبيل** » و **« وجوه »** (١٩٦٨) و **« أزواج »** (١٩٦٩) و **« هبني وموسكوفيتش »** (١٩٧١) أن يؤكد أهميته ما يعرض عن النقطتين القريبتين بـ **« أعضاء** » و **« صناع الكاميرا في عهد الخال ولبا أطول منه في اللقطات المتوسطة والعامة »** ففي قسم **« هنري وموسكوفيتش »** . في منظر يحدث فيه مدى مع اهتمام أكبر منها عن جانبها العرانية ، التي وقت طول كثيراً على اللقطات القريبة ووجه مدى منه على المناظر المتوسطة والعامة الخاصة بها . رئيس هذا المؤلف (كثره اللقطات القريبة) يفسر أن « لا يكشف في عهد المتابعة ذو أهمية حقيقية » .

وفي قسم **« المتابعة »** لمتخرج الطوبسوي (١٩٦٠) يوجد لفظ عامة لجماعة من الناس يتحركون عن سينما معقوده فوق حريته استعملت فيها أطول بكثير من سائر اللقطات المتوسطة من أوصاف الكاميرا الأخرى في سياسته . فالنقطة العامة تعرض صورة محكمة التركيز للاحباط الجماعي وعرة الناحيتين . الجميع يسدون من ظهورهم والجميع يتجهون اتجاهات مختلفة إلى حد ما . وهم يشخصون بعضهم عن مصفحة الحرية بحثاً عن أسرارهم يهدد بهم في أرواح المفردة . ومرة أخرى . مستخدم طول هذه النقطة بالسياقه ليعبر عما على أساء المتخرج .

وحسبنا كون سائر المقاصد العامة والمتوسطة والقريبة متساوية أطول بدرجة من الطبيعي أن يطرأ لحوي هذه المقطبات على أنه نفس الأهمية وكافة الأشياء الأخرى متساوية .

المؤثرات البصرية :

فإنه أخرى من العناصر المؤثرة هي المؤثرات البصرية . ويمكن بعد بعض المؤثرات المدرجة تحت هذا العنوان تحليل عميقة التصوير والبعض من انقلاب المدرج وأمرج التي نأشئها من قبل - بعد إما في معنى يخص الأفلام أو في الكاميرا أثناء التصوير والبعض من انقلاب المسح التي نأشئها أيضاً من قبل وعملات معية لتعرض لصوتني المتعدد وسحب الصور - يمكن بعد في معنى فقط . والمؤثرات البصرية البقاء عمر بيت التي توفقت من ذلك هي : التغير في حجم الصورة المتغير في وضع الجسم المصور ، الزوم البصري

الباطر اسوانب الباطر المردوح بحمد الصور الصم الشراك ثم التنبيس

يمكن بعد جزء من صورة مصر بصور بقصد بكسره او تصغيره
او استبعاد العناصر عن الشرحه منه وقد يدعو من هذا المصير في حجم
الصورة بهذا حسب كون حجم الأشياء النسبي دليلا على بسيط سى على
سوى آخر . وقد يدعو منطيات انكون (من الصور) الى استبعاد
جزء من الصورة .

ويمكن طبع بعضه لبعض دحل الاطار . ويوضح روادف آرنهايم
ن الكونيات بعض رموى تعاليفها عندما يوضع الأحشاء ذات الأعيان
الاعظم بها بمحاذاه العطر المثلث المسد من نهر السيار ان اعلا السيل .
واى « معكوس » مصرى سبى بتوزيع العناصر في لقطه ما على هذا النحو
قد يكون مقبلا من الناحية الجمالية لهذا السبب .

وتروم المصرى استحداثا يوارى استحداثا عدسه لروم ولو ان
وصوح الصورة في الحالة الاوى من قبل من وصوحها في الدسه .
ولاستحداث روم مصرى سم بكثر الكادرات السى مؤلف الصورة بدرجة
مطرده في المعدل . لكن يعطى بانرا مقارنا لدائر الماحم عن تصوير مظهر
عدسه روم . وبالا به لاسم طعم المذهب بطلب لقطه انقصاص .
قد تكون من الافضل استحداث روم بالصره المصيره لانه لا يلقى
سويته المكان الناحية عن استخدام عدسه روم . وسولد اخره السرعه
والحركة المصينه بصرنا بواسطة عميق سيمان على السوان الباطر
الموانب والباطر المردوح . فالباطر اسوانب يشرح الخلف بحدف بعض
الكادرات من السلسل انكون لقطه . وفي السطه المردوح بطلع كل
كدر مرتين مما يصف الخلف المصور يعطى بانرا بالحركة الخطيه
ولو انها حركه مباعه مريجة المسار .

ومى بحمد الصورة بكرر نفس الكادر مره بعد اخرى موقعا الحدث
بما . وفى نهايه فلم فرانسوا براهر « الضربات الأربعه » (١٩٥٩)
يرى قرار صنى حاج من قصه شرطه الأحداث بوقف محدة في صورة
محدة لاسى . اد برك هذه اللقطه - للصورة على خلفه لبناء المحيط -
مصور لمخرجين بالسطح ن الزمن قد بوقف سبره مؤلفا بالنسبة
بصنى . ولكنه سوف يجرى من حديد ن انعامات متعددة . وربما كرم

الصور واحدة فوق أخرى باستخدام اسكيت البصري للطبع المراكب .
 و ذلك منه يندر بعض العبارات المحاذية في اللغة حيث يندمج
 معه فكار شعرية في صورة واحدة وفي الفيلم ، عندما يراد ربط
 صورين أو أكثر في لحظة واحدة ، يمكن أن يكون الطبع المراكب هو
 الوسيلة السليمة الثلاثة . مثلا شخصية تأمل في ماضيها ، يمكن
 عرضها وقد انطوى وحوه عدة اسطوانات حتمية لها على لفظة لوحها
 نفسه . فمعنى ذلك انطباعا دائما يرى أصدفها بعين عقلها . ان اللقطات
 المراكبة الطبع يندمج الاسماء لذاتها ومن ثم يجب توظيفها باقتصاد
 حتى تملأ في تظلم حدة تأثيرها حين تستخدم .

وقد اصبح العناوين المراكبة الطبع مظهرا من مظاهر الابتكار
 في الفيلم . اذ كان على حماير المنفرحين في الماضي أن يحسن رؤية شريط
 طوبى تصاوير الفيلم والمسركين فيه من ظهور الفيلم الأصلي . اما اليوم
 وقد صار من اسرع الأمور ان ترى عندما تبدأ بحدث من أحداث ثم تصبح
 عنه عناوين طبعاً مراكبا يسما الحدث يمضي في طريقه قدما . وأحيانا
 يندمج العناوين في الحدث حاميه في ثياها صفة بيانية مبهمة .
 وسفره فيلم « باربا ويللا » (روبرت فاديم ١٩٦٨) - وهو فيلم من أفلام
 الحان العلمي دو ايجات حبسه - ناقضه بحسن طابع الصنعة
 الحديثة (فويروم) حيث يسل عناوين فتحات صفة يحاول الفرعون
 من خلالها احلاس الطرقات الى برناريدلا (جين فوندا) وهي تجمع
 ملائمتها وترتدي بذلة الغضا .

ومعنى « التيسر » صرت من الطبع امراكب حيث يركب لفظة حدث
 في امامه منظر رحد الاماكن على لفظة حقه مكان و / او زمان آخر .
 والإشارة السريعة على مدى ما في هذه العنسة من اتساع بعدها في بعض
 مساهمات المصادر التي ركبت على حفات لمدته درارينا يعطربها المرفة
 في مسم دي بروكا « ذلك الرجل القادم من ديو » (١٩٦٤) مع أن انطاردات
 (دافيد المنظر) بد صلب بمواقف التصوير مرسا فان الحدث يبدو كأنه
 جرى في شوارع (الخلفية) تلك المدينة الباهرة .

الايخراج :

يشير بعض ، الاخراج ، الذي اسبق أصيلا في المسرح الى التأثير
 المشترك الذي يعطيه :

١ - المثلون ، اداؤهم التمثيل والماكياج والأزياء .

٢ - المطر وما فيه من أصواته واكسسوار . ومع شيء من التجاوز عن الفوارق القاتلة بن معاني المسرح والتسلسل فإن هذا النص يطق عليهما معا .

(١) ملامح محورها المثل

نحن الممثلون مشاعر شخصياتهم وبواياها ورغباتها وأفكارها بطرق متنوعة . وغالبا ما يكون الحوار من أهمها جميعا . ومن الطبيعي أن ما نقوله الشخصيات في الأفلام شيء نفهمه بالاعتماد مباشرة على معرفتنا بالنوع . ولا يصح المزج أن نحس قدر الدور الذي يؤديه معنى الحوار في كشف الموقف أو دفع الحبكة إلى الأمام ، أو تطوير فكره الموضوع . أو حمل وصف الشخصية أكثر تأثيرا . ومع ذلك ، فإن هناك وحيا آخر للحوار هاما من الناحية الحسية - واعني به الحوار كخاصة صوتية معرلة عن المعنى . فالممثلون يمكنهم توصيل الكثير عن شخصياتهم وعن الموقف في صلم خصائص لصوت من قبل الشدة والعلقة والنسج والايقاع .

لغة الجسم وسيلة توصيل أخرى للممثل . فالوقوفه والمشي والإيماءات واللوازم البدنية والمسافة التي يحددها المسبب بينه وبين سائر الشخصيات والأشياء - كلها تعبر عن المشاعر والعلاقات والمواقف لسلوكه . وكومديا من صامت بين تاسركسون عبارة عن لريقه كولاك . من هو الكعبي السقوط على الكفن والحنقة وبحجر الوجه والمشي المتكاسل والألعاب الهندسية . وهو حركات جسمه تلك تعبر عن ألوان شيء من الأفعالات الانسانية .

وطسعى أن الحوار ولغة الجسم من ملامح التمثيل التي يشترك فيها الفيلم مع المسرح . ويوجد أن جانب ذلك ملامح التمثيل السينمائي تعبيرة عن التمثيل في المسرح وهي مركز حول علامة الممثل بالتكاملا .

حد هذه الملامح السينمائية للتمثيل هو : الراحة ، التصويرية ، فونوجينيك ، ولا يعنى اصطلاح ، فونوجينيك ، بساطة ، المألوف ، أو ، العانس ، وأيا يعنى بالأخرى ذا قانسة للظهور في عين الكاميرا على خير ما يدره . وهذا يعنى أن السمات التي نريدها المسرح في وجهه

منه لا يكفى ان سجن على وجه وهو بمنى فحسب ، بل يسمى ايضا
ان يكون من نوع يستطيع الكاميرا ان تسجله . ربما كانت احدى هاتيك
السمات هي الخيال الذى يمر منته من مارلين مونرو . او ربما كانت
القسوة والبرود عند واحد كموحارت او الوجه الذى الصاريس عند
واحد مثل ميشيل سيمون . بل حتى الدمامة المشعة كدمامة شارلس
لويون وهو يمثل دور كواريسودو فى فيلم « احبب نوتردام » (١٩٣٩) .
ولابد ان يكون الممثل نصا حساسا لوجود الكاميرا . ان يمكن مثلا
ان سجن الكاميرا حركات ابوجه الدفعية الى قد يمضى عبر ملحوظة فى
الحياة العادية ، او فى المسرح ، الى لحظة قريبة نتائج عدهه جدا .
وعندها يتجج اصل فى نسق حركاته يمكن استغلال لنقطات الغريبة
لكى يبنى اسكالا لتعبير روع هذا يتجبر فى الاداء المسرحى . ولى حين
يسعى الى الممثل فى المسرح ان يجهروا بصوتهم ، لكن بعض ان كان
ورد حاصر فى القاعة . يعتمد الممثلون فى الفيلم على الاشارات الدقيقة
بعض حياة الشخصية الى المخرجين . ويحب ان يتساوون رى الممثل
وماكياجه مع الشخصية المروضة . يمكن ان يكونا اساسيين للدور
المسك . بل منه الاخراج الوحيد المألوف الاهمية لتفهم . وعلى سبيل
امال فان ماكياج شابلن مما يشتمل من شارب الصغر جدا وعصاه
وفسحه وبدله المشعة وحداثته المهرى . أصبح علامة مسجحة مروت
شخصيته الكوميديا الشهيرة شارلى . وقد دعمت هذه العناصر من
ماكياج والرى استوى القدر العرند من لغة الجسم . وعندما كان
الصغىوك الصغر يهرول هنا وهناك مر بندا ربه وممكنها على هذا النحو .
كانت تكن حركه تدور منه امكانيه او قدرة كامنه على تعبير المرح
الصباخ .

ومن جميع الامم الاخرى اسر كره حول الممثل يسمى ان سوام
الرى والماكياج مع نظرات الكاميرا المسجدة الى - اى الطرقات - يمسها
عبر وضع الكاميرا ، بغير زاوية التصوير ، حركه الكاميرا ثم التوليف .
ومن وجه الممثل يسمى ان يستمر كلاهما متلقين كما هو مطبوع منهما
حتى اننا نحرث الكاميرا . فان وضع الكاميرا المتعب يستطيع ايضا ان
يحمل مظهر الممثل مفسدة للقيم الكويبية لمنظر ما .

(ب) الديكور والإضاءة

يستطيع المخرجون أن يستخدموا ديكورا داخليا أو خارجيا كما هو
أو يعرفونه أو سوا ديكورات خاصة بهم . فالصوير في موقع خارجي
(بدلا من ديكورات ستديو) يسعى مقصداته على المصور المصور . ومع
ذلك قد يقصى من هذه الديكورات الطبيعية ، ن يساؤلها التعبير
للحصول على الضوء اللامع أو اظهارها في صورة أكثر واقعا أو خادما
وعلى سبيل مثال يمكن وضع عواكس صونيه لكي ينعكس من الضوء
لمناح الديكور طسعى . كذلك يتم تصوير و يعبر ذلك بغير ألوان الأشياء
التي في مواقع الضعيفة مقصد اصنافه مؤثرات مصفة . وبعض المناظر
التي لا تسمى في قسم بطونومي " تكبير " ١٩٦٧ ، جرى تصويرها في
مسرحه وقعت فيه جرحه من . كانت خشبائش المسره يابسه احصره
مصوره احصرها بالظلام يؤكد الناقص من جمال المطر وشياعه
العربية المروعة التي حدثت به .

ويمكن ان ينعكس الديكورات ايضا عن طريق . العرض الحتمي .
الذي يعرض فيه لفحات ديكور - خارجي أو داخلي - على سبيله سبه
منعاه يجرى منس الخلف على الجانب الاخر منها . ولا يستخدم العرض
الحتمي كثيرا في هذه الأيام اذ قلما يكون قوي التأثير .

وقد نجد الديكور يكسبه بغيرا عن مظهر الأسماء في حياتنا
اليوميه . فعليه " عمادة دكتور كالبجاري " يقدم حده الدرامي تمام
ديكورات عوخته في مرعها المعبره . فظهر خطوط الماسي مائله والواقعه
عربيه الاسكال . ويبدو مداخل الابواب كدنها رخارف على المدراس اكثر
منها ضباب فيا . ويعبر المصور لكي يعرض نبات القليل يبدو اقل اكتمالا
في ابعادها الثلاثه .

ونفصح الديكور في قسم " عمادة دكتور كالبجاري " عن المسامر
الداخيه شخصيات . وفي حين يحاول القسم الثاني أن يسحق الملامح
المنعجه له هو وقع حتمي يقدم لنا القسم المعبري مثل د . كالبجاري
المساحات المرئية التي تحسن الشعور نحو الواقع .

وللاضواء سن كنز مع شكل الديكور وطابعه . فالضوء لايسع لنا
أن يرى وجود الأشياء في المكان المسمى فقط من أبها كمنه شكها
وايحاطات استدارتها والمساحات الغامضه منها . والملاعب من الصور

وايضا هام وحاسم في التعبير عن خصائص الأشياء وعلاقتها تلك .
ويربط بهذا البلاغ عامل مؤثر هو : درجة الانحسار ، أي السرعة التي
يحدث بها الانسيان - النور والظن - كن مهيما في الآخر . وعندما
تكون : درجة الانحسار ، ملحوظة أو سريعة بسر الجسم بما له من
حافة أو زاوية حادة . وعندما تكون تدريجية أو بطيئة بمره بما له من
سطح منحرف . ومع أن درجة الانحسار دقيقة يصعب تمييزها وملاحظتها
على نحو عادي فإنها تفعل دائما فعلها في ادراكنا للأشياء في العدم .

وأهم مصادر الاصابة في مفهوم استعمالات الضوء الحماية هما
الضوء الأساسي والضوء الكمي . فالضوء الأساسي هو المصدر
الرئيسي والأقوى للنور الساقط على جسم عند تصويره . وفي الطريقة
الكلاسيكية لاستخدام الاضاءة الرئيسية يوضع مصدرها غالبا على جانب
من الكاميرا وفي دواحيه الجسم . ومن هذا الموضع يوفر ضوء حادا
مباشرا على الموضوع . ويصح معه ظلالة داكنة محددة المعالم . ورغم هذا
يمكن للضوء الأساسي أن يوضع في شئ الأماكن . ويجب تحريك
شخصه ما في اتجاه المنظر يمكن أن يواحد عدة اضاءات أساسية
واحدة لكل موقع من مواقع التصوير - أما الضوء الكمي والذي يوضع
عادة قرب الكاميرا على الجانب المقابل للضوء الأساسي . فإنه يعيد في
خلف لئلا يضل إلى يصعب الضوء الأساسي . فالضوء الكمي ادن
يستخدم في تغيير عامل الانحسارية .

وبعد الكشف التي يبدو عليها الجسم المصور في الفيلم اعتمادا
حزنا على انسيان الاسرار في المنظر . فهي عالم مدينة الحرائر الناصع
باصا بصلب « حركة الجرائر » لن يظهر حيا أي جسم أبيض كلفة .
والعكس صحيح في عالم فيلم « تكبير » المرزكش بالألوان الحمراء
والخضراء والبرتقالية . ونحن نشي مع الضوء منفصلا عن اللون . فالجسم
المضاء نور ساطع سوف يبرد للضوء في تناسب مباشر مع عتمة الاضاءة
الكيفية . فكما اقرب منه الضوء الكمي من شدة الضوء الأساسي
من وضوح الجسم . وهكذا ينطو تقدير الضوء ، في انشاق الأول
حسلا لعلقه من كلا الصوتين الأساسي والكمي .

وتستعمل كلمة أساسي ، بالسه ليعود أيضا بدلالها الأعم
شوعا .

هناك الاضاءة العالية والمنخفضة التي تؤثران في وضع الاضاءة

السماعة . إذ عندما يكون الأصواء الشاملة منحصصة يصبح معظم المذكور
معصما فيما عدا قبه فحسب من المساحات المصماء جدا . أما الاصواء العالية
من جهة أخرى فلا تسمح إلا بقليل من لمعته سيما إذا الإضاءة بأعنه
عنسرة والطابع العام للمطر ينز مشرق . وهما بين الاصواء بين العالية
واسمحصصة تقع مستويات مدرجة من الاصواء بضم ندرجات عديدة
من الرماديات (في أفلام أسود ، بعض) والظلال الواضحة والصور
الهادية ، موزعة بتوازن وامتنوا .

وان حاش هذه الاستعمالات لمصطبح . أساسي ، فيما يتعلق
بلاضائة . يوجد أيضا استعمال يتعلق بالروح العاطفية للمطر - وهذا
الشيء يكون المناظر العالية المصاح مكنه العاطفية حاده الانفعالات
والمناظر المنحصصة أقل منها في ذلك . فالاصواء غالبا ما تمت دورا في
روح المسر العاطفية . ومع هذا لا يوجد مناظر مباشر بين الاصواء
العالية واسمحصصة وبين المناظر العالية والمنحصصة في درجة عاطفية .
فالاصواء العالية في قسم " ب " هـ . أكتوبر ١٩٣٨ " (١٩٧١) تصنف
برا في الروح لعاطفية المنحصصة في تصوير المخرج لو كاس المستعجب
سيما تصنف الاصواء المنحصصة اثرا في الروح العاطفية العالية بمناظر
وكلاهما الفاحشة ذات المراضف المبررة في فيلم " غنائيد الغضب " .
(١٩٤٠) اصواء ناله رئيسة تمثل في الضوء الخفي . فعندما يصاء
لمطر ما باصواء خففة . يرد الضوء من الوراء وعادة من فوق الموضوع
المصور . وإذا كان الضوء الخفي هو الضوء الأساسي الوحيد في المنظر
يسدى معالم الشخص الخارجي ولكن يبقى تفاصيل وحيه مهمة عبر
مسره سيما . وتصمم الضوء الخفي المستخدم كصو ، أساس مع صو .
أساسي آخر موضوع على جانب الجسم (صو) يعرّض وهو صو . يوضع
على الخلف في مستوى أدنى من الضوء الخفي (يضاف خاصية الأبعاد
للأشياء الجسم بقصده بصريا عن خلقه المنظر . وعلى النقص من
ذلك بين الاصواء لساقطة من الأمام مباشرة لي سطوح مظهر الأشياء .
محفقة من تشكيل الوجه ومقيدة على الاحمال من احساس المخرج بتسبيح
المنة وتحسسها . ويمثل وضع صو ، أساسي على الخلف الى تحديد معالم
الجسم الخارجي كما يرى في تصوير نورمان ماكلايرين لأحدى رفضات
فيلم " رفصة ثنائية " (١٩٦٨) وهو قسم لا يسي لأسكاته المصاء من
حوائبها وهي تنهادي في فراغ تجريدي .

وقد استخدمت الاصواء المنحصصة غالب مقربة لعناصر مرئية أخرى

لأصحاء، يظهر سرر « مشنوم على الأماكن المحلقة »، حينما انتج أودسون ويلر
سجله السينمائي لقصة فرانز كافكا « المحاكمة » (١٩٦٤) صور مناظر
عديدة بأصحاء مختصة . وقد ساعد هذا في أصحاء سمات الطمعة
والاحساس رايشاوم على المناظر . وهر سمات ملأته في حينها لتلك
الحكاية الكنيسة المزعجة كانكاوس عن رجل أقيم وحوكم من أجل جريمة
لم تكتشف طبيعتها له .

وكانت الأصحاء المختصة سببه جوهرية لأدبه لتسار كعمل في
السينما الأمريكية - هو الفيلم الأسود . وقد انتج قصة « الفيلم
الأسود » هذه خلال سبي الأربعينات - أي أثناء وما بعد الحرب العالمية
الثانية - فلما مررت من نوعه الأفلام نخرت أسرى لوحات (الصقر
المالطي ١٩٤١) وحكاية الدنف الوحيد (العظلة الأسبوعية الضائعة
١٩٤٥) والدراما المذبة لرافعة (المنزل الكائن بالسارد رقم ٩٢
١٩٤٥) ومسودراما الاستكشاف المسمى كيوحي (درجة الأيضاض
١٩٤٩) . وحب هذه الطلال التي حثفت الأصحاء المختصة في ذلك
لأفلام السوداء كان الأبطال يعقدون مواعيد بها ألبه العرابية وينظرون
عراهمهم ويرقصون في كمانهم . ولم يكن الأحرار الكنيسة المشنومة
المشورة غالباً كعند الأسود نفس الصور و الصديق بدون الأصحاء
المختصة .

ويحق الأصحاء العاليه في الأفلام الموسيحية كميل حناك ديس
« فتيات روتشوردن الصغيرات » (١٩٦٧) و « سباني دوس » « الفناء
تحت المطر » (١٩٥٢) حوا دائماً مشمساً فداً بالعويه والمأول
بماض روح عالم كبراً ما يرفق منه الشخصيات بدل المشي ويعنى بدل
الكلام وحب نواحي الفرحة وسهى كن شى على حذر ما يرم .

ويذكر اسمادى لأصحاء الساطعة أن حدود مطرقة . تشويه
الكبوس السابق ذكره بالسطر الأساخي في قسم « الفراولة البرية »
(ولدى بحق يستخدم حم على أساس) أخرى في جانب منه أيضاً
للأصحاء المفرطة التي صاعف الساطعات وحشونة الصورة المضطمة
وتباينها القاسية .

وبعد لنا كن من الفيلم الموسي « كابياريه » (١٩٧٢) من إخراج
جوب موس والفيلم الدرامي « الملك الأزرق » (١٩٣٠) من إخراج جوزيف

فون شيربرج أمينة مفيدة بوضع كيف تعمل خصائص الاحراج لساعة
سويا في بوجد حدث المعلم . فها ان العيلمان يستعيدان استعادته حبه
مباراة من فون السمل والماكاج والاربا والديكور والاصاءه في بوجورده
احياء لأثامه وهي تعني سراج بدهورها واحلالها انان اعتريبات .

ويحوى الديكور المستعملة مناظر فتم « كالبارية » بماني
انكب كات على لوان مبرحه صارحه وديكور عرير . سبما الاصاءه
باهره اني انعد حد . ودمه عروص الممثلين باستعمال الماكاج والاربا
على نحو عدم الدوق . يرتدي ريس الشريعات (حويل حراي) ملايس
السهره مع ماكاج انكب نفس في عين يصنع سالي باولر (لرا مسيني)
حمر شفاء نفس لوان ورعوس ساتبه صحفه وطلاء اظافر احمر
يرتدي فماتين متبرجة مطرزة بالحرز .

وفي سبسته طوبه من نالات القطع اشعاره . يقارن عالم المني
بالعاب حارحه . وسابو مناظر حري ، مسيني وهما يؤديان دوريهما عرو
المسرح الشرح في رسة اسرف في اصاءه الطهور مع مناظر على
شاكله مناظر احلاف الساري السباحي وهم يصربون رجلا في حارده
معلبه . ويصر السمات الاحراحه التي احبرت للمناظر المصوره في
منهى الكنت كات تعبرا مرثا عن البهجة البافه والاعلال والحوي
السائد في المانيا ما قبل النازية .

ومى « الملك الأزرق » برى معينا باحدى المدارس النابويه في
مصنف عمره (اصل حاسجر) وهو يحاول منع بلاميده من رياره « لولا »
(مارلين دسريش) بحبه الاسمراس ملهى الملك الأزرق ولكن يصح
هو نفسه سبما ان حد يهجر معه حياه الاوى وسجل مناهه اسعى
وراهها .

وتعطي الديكورات في ملهى « الملك الأزرق » - وهي مناظر داخية
صنفه معقده احسبها بالحنس والخاصرة . فالمسرح الذي يمثل عليه
لولا يصح ما فيه من اكسسوارات . والديكور السادح المسرف (الضه
نيسكور كالباره) يعبر عن الساهي الرحيص السدل الذي من
هذه الحقة .

وتصوّر أداء دسريش وزعا وماكاجها وطريقة ارتباطها بدمه
الشخصيات (وبخفة المعنى) جميعا لظهور الانعزال والتهكم الساخر .

وكن حركة منها تفصح عن التحلل الأخلاقي • وملابسها نذره بشكس
ماصح وماكياحها ، مرط ، وهي تعنى الحان اعصر الساحرة بصوتهم
الغامض المبحوح • وتعرض الخصائص الأخرائية لداخليات ملهى
• الملاك الأرق • على المسرح العالم المنسحق الذى يصفه الفيلم •

٢ - الصوت

بشكل الصوت - مسيحه وموقعه ونوعيه وعلاقته ثم بفيابه -
وسيله اخرى للاحساس بحدث لعلم وفيه . ويصمم الصوت في
الفيلم لحوار والموسيقى وسوف سعيد من فيلم أورسون ويلز
« المواطن كين » (١٩٤٠) في ايضاح الكثير من النقاط التي تناقش في
هذا الفصل .

الحوار :

ربما يكون الحوار هو السمة الصوتية البارزة التي يستجيب لها
المفرحون بعاية السر والعمول . فلا شيء في فيلم من الأفلام أيسر وصولا
لى نفوسنا من معنى الكلمات التي يطق بها لشخصيات . وادراك المعنى
الذي نلمسه في الحوار ضرورة لازمة في الكرة الكاترة من لاملام .
والكلمات أيضا تعرض معظم السمات الصوتية الأخرى الموجودة في
الفيلم . وسوف تناقش هذه السمات بعدئذ في هذا الفصل .

الموسيقى :

نستطيع الموسيقى ان تشد المراح او الحالة النفسية واجو العام
والسعة السائدة . وهي تعيد ايضا كوسيلة انتقال بين اللقطات مثلا
يحدث حين نسمع بينما المطر يبدل الى مكان او زمان جديد . ويؤدي
أسلوب الموسيقى الى افلام عديدة مهمة السعير عن الحققة الصورة . ومع
ذلك ، لا يتقيد مكان الموسيقى في الفيلم بدور خارج نطاق الحدث ، ومن
الممكن ادماجها في الحدث على يد ممثلة عندما تدير معباج راديو . و بعض
أو تعزف آلة موسيقية .

ويجوز فيهم « **المواطن كين** » سويعة رائعة من الأصايف الموسيقية
 هذا ، بالمرس العسكري ، الذي صاحب عناوين الحريدة السينمائية .
 ولأن المارشات العسكرية كانت تصحب عادة الأحمار السينمائية المعدية
 فإن استخدمها هنا في فيلم « **المواطن كين** » يسمى على الحريدة
 مصداقية أكثر .

ويسمح لحن كئيبي مشهور استخدم في مشهد الاثناح حو
 عموص والنضارم على تصوير وفاه كين في قصر ملدانه البادح
 راياذر ، . وبعد هذه السحاب ، ، احدى حلى صاحب موسيقى
 عشائيه اسطر الذي يتحدث فيه تومسون الى روجه كين الثابتة ، سوران
 كينايذر ، وهو مخبر صحفي يبحث عن القصة الحقيقية لحياة كين .
 ان عند هذه النقطة تكسف العموص شخصية كين ، وتقدم الموسيقى دليل
 تعرفنا على ذلك .

ويشتمل الفيلم على دار اوبرا فحمة . اذ يشترى كين ، دارا
 لازير . سجنيا لطربه عبر موهوبة - سوران - على أن يعدو بحمة اوبرا
 لحتى سرف سمانه للعالم الاورالي) . ويعرف كين وهنه بحري
 صحيمه ويرقصون على نغمات الموسيقى احتفالا بنجاحها وانشاده بشخصيه
 كين الانبساطية وولوعه بمباحج الدنيا . وفي برعه حلويه يسمى الغايون
 بالجان الحار التي تشبع شعورا طبيعيا دائما يقابل جدلا عيقا بحري
 بن كين وسوزان .

أوجه الصوت السينمائي :

(١) النسيج :

ان المعالم الهامة الخامسة لنسيج الصوت هي : الشدة (حاد - داعم)
 والطاقة (عالي ، خفيض) ثم الطابع (حش - خوف - رقيق) .

ويسمى فيلم « **المواطن كين** » بشكل مستمر مشاهدته بأصوات
 حادة عميقة مسجود على انشاء المخرجين وبركره على الصور الجديدة
 فوق الساسة . مال ذلك من الخيام انباضي . لمشهد الذي يسمو
 به كين يتم القطع على الحريدة السينمائية وموسيقاها الجديدة
 بالمارش العسكري .

وتنبس الأصوات في سيجها كما في المطر لدى تدرب فيه
 احد مدرسي الأصوات بميدد يمدد . سرسوسة ، تدعى سوران ،
 مستخدما بحبات رحيمة ناعمة . ويعمل معالم سيج الصوت جميعا في
 مشهد صور . نلب الذي قضى فيه كبر صباه في كولورادو . لقد درت
 به أن نسمع من يسماء حتى نهب ، فامه انقرض التي نجر عن
 نومها له . وسمع الصوت ديس على حاه العلاقات الإمريه وقد
 صوت م كن اسدها حده وحش طابعا واعلاها طمده ما يدل
 على سطرها على به . وصوت الأ هو الأهد والأرق والأعذب جميعا
 بين مراد الأسره وصوت الطعن كين وسط بين هاست العالم حاه
 باكسايه سمات شخصيته من كلا ابويه .

(ب) الموضع :

تدرك الأصوات في الغيم على بها فريه أو موسظه اسده
 أو بصدقه من الكامرا . وقد يبدو يقا كذب ما على لشاسه أو خارجها .
 وعندما تكون الأصوات على الشاشة ، فانها تعمل بالتعاون مع العناصر
 المرئيه لترسم حدود المكان الذي يحرق فيه الخطب لهدى . وعندما يكون
 خارج الشاشة يوفر لها امكانيات تعبيرية مبادئ تماما تلك التي
 يوفر لتصوير المرئيه خارج الشاشة . نسمع الصوت في دعاب مصر
 " رانادو ، الرحيه حاف فحدد أن موقعه بعد . ويشعر المرء بالمسافات
 الشاسعة التي تفصل بدنا ونفسيا بين كين وسوران في هذا المكان .
 وعلى النقيض ، تأتي الأصوات داخل مقر الصحيفه حاده ناقه . فتعطي
 احساسا بالمكان الصق المحصور الذي تشعل فيه هيئه التحرير .

وفي منظر السرعة الحويه الذي سبق ذكره ، يسارع وقع
 التوايف فيما بين المعين والحدث المناسب بين كين وسوران ، سارعا
 تدربنا إلى أن يحرس كين شكاية سوران بصفعة من يده . في هذه
 اللحظة ، نسمع صرخة امرأة من خارج الشاشة على ما يبدو . ربما تكون
 صرخه خوف أو نسيوه . فمصدرها مجهول ولا نسمعنا فحسب إلا أن
 تصور موقعا ومعناها ، وهي في غموضها تستحوذ على خيالنا .

(ج) النمط أو النوعية :

في بعض الأساسات ، عندما يصاحب الموسيقى الحفصة (أي

الموسيقى التي لاتتبع مباشرة من الحدث) منطرا ما ، فانها تصفى سمة غير واقعية ، أو غير طبيعية على الحدث - وغالبا ما يلعب التعليق الروائي من خارج الشئ دورا ممانلا . وعلى العكس من ذلك ، يجد الأصوات التي تتميز كجزء من المنظر الطبيعي (مثل الحوار والضحك وروح الأقدام وقعقة السيارات وشقشقة الطيور) تضيف بسهولة نضمة واقعية أو طبيعية الى الحدث المصور .

وفي « المواطن كين » استعملت دمج الأصوات الطبيعية لصالح منظر داخل مكتبة تاتشر التذكارية لكي تكشف عن عطرسة شخصيه الوصى على كين . اد ييسا يقب المخبر الصحفي في سجلات ، اشر عن قرية يهدى الى معنى كلمة كين الأخيرة ، رورباد ، سسمع الى أصوات تردد صداها العميق في أرحاء المكتبة (حوار ، ديبب اقدم ، تعليق الصفحات في مذكرات تاتشر) معصحة عن حواء شخصية تاتشر الرجل .

وطعيا ، الصوت - فوق - التعليق الروائي ، (حيث لا يرى المعنى) بواسطة الأشخاص الذين يقابهم المخبر الصحفي ، يبدأ في الزمن الحاضر ويستمر طوال عرض أحداث الماضي . وهذه الطريقة في اسرحاع ما يتذكره الشخص عن كين تصع اسرحج على معصده ما من تلك الأحداث لعائره . كما اننا نقاطع اطراد النعمة الواقعة السائدة في مواضع كثيرة من الفيلم .

(3) العيبان :

عاب أصوات يمكنه أن يثنى . مراحا أو حالة نفسه . وأن يعوق من حدث . وان يركز الاسماء على عناصر مرئية حاسمة . وان يسيء من التنبؤ . وقد استخدم عيبان الصوت في مشهد الإفراج بضم من ، للبعد عن سطره حضوره . اد قبل موته مباشرة ، يطلق دالمة العاصفة . رورباد ، ثم يقب فوره سكور يحسم مراح عالم الفيلم بغير شخصيته المتسطة .

كذلك يصرب السكور اطمانه على قصر « رانادو » في نهاية الفيلم . بعد رحل المخبر الصحفي يومسون بعد اعترافه بفشله في اكتشاف معنى كلمة « رورباد » وتحريك الكاميرا سابحة فوق المقصات الهائلة الى ترحر بها قاعات القصر . وفيما عدا الموسيقى الحلقية لا يوجد صوت . وسرك وحدنا لنأمل هذا العالم من الأشياء الساكنة التي لاحياء فيها -

قد حفل الفيلم بمناظر تبدأ بأصوات حادة تجذب الانتباه للحركة
والمجاذلات والحفلات والموسيقى . والآن يأتي السكون بمثابة تناقص
منحوظ . وانه لدى هذا السكون يجعل سره وروباد .

(هـ) بالنسبة للعناصر الأخرى :

يمكن لصوت ما أن يرمز أو يعارض أو يعزل عن ملامح الفيلم
لأخرى (مما فيها الأصوات الأخرى) . ويمكن لصوت مؤلف مع صوت
آخر أو عنصر مرئي أن يكونا سويا ترابطا واقعيا أو غير متوقع ، متزامنا
أو غير متزامن على التوالي) .

وعندما يؤلف الأصوات معا . يسعى غالبا أن ينشأ سط ايقاعي من
نوع ما . حتى حينما تكون الأصوات الأصلية المكونة له عديدة الشكل
أو هيولته مشوشة . وبشيء من الحرص والاهتمام في تنظيم الأصوات
يمكن ابتكار نقاءات مسررة بحوى كثيرا من السمات التي تقر بها
بالإيقاعات الموسيقية . وقد استخدم الصوت أيضا كدساس للاستقالات
التي تجري بين اللقطات .

فيه قطعة يؤلف لا تسمى لاحتوائها على سطر صوت مع عنصر مرئي
رد في منظر يذكر منه كمر الخدم يوم أن رحلت روحه كين السانه
عنه . ويختصر شرط ذكرانه بداية بصيحه نساء نزل نوح كين ليرت
سوان من القصر . وبهانة يلفظه ل كين المائس منعكسة أو لا بهانه
كأن يبدو في مجموعة من المرايا . ويبدأ بسبحم العنصر المرئي مع الصوت .

ومشهد السرعة الحيوانه السابق ذكره مثال لصوت (أعبه الجاز)
عند تناقضه مع أحد الملامح الأخرى .

وفي المنظر الافساحي بحرك الكاميرا ان لعظه فريفة جدا سحن
شعبي كين وهو يسمم نالكمة انقامصه « روزباد » . وانعزال الكنمة عن
كن الأصوات الأخرى حولها يسمع عنينا معرى بنق وموضعها لترتسي
الدى تشغنه في الفيلم .

ومع أن الصوت طوال فيلم . كن « مرامن في أغلب الأحيان
ببأل ماسبات يكون فيها غير ذلك . مثال على النوع الآخر هو ذلك
الموسيقى المتصلة الجمعه التي نسمع كعنفة وقت اطلاق المحبر

يصحى على مذكرات ناشه فى امكنه يحوها الساكن الكتيب مسد
حو المقابر .

ويمكن للحوار والأصوات الأخرى بالينه ان يناسق لسمع سفا
يقايع . فحدث فى فيلم « المواطن كين » يسير بايقاع مقطع .
الناظر يفتح نظريته فاسية وسريعه وعالية الصوت . والحدث سريع
حس . والواقع مع هذه الشخصيات عدو روح الى الشخصية
مفعلة . يمر هذا الايقاع عن بوسة عام كين . وهناك منظر تعرض
تدبث المثيرات هو ذلك لدى يسجل فيه كين ميمه ملحق وهو على
يقايع بايقاع صوتيه ساحره . تقدم كين نفسه رائسين من معاوييه
لثلاثه روبرتساين ان رجل . ريان . سريع التيج يعنى مسير كارتر
رئيسه وظلعه المحرر المسئول لصد حقه . ويتهال كين ومعدودا على كارتر
نواب من الاسماء والأوامر والتعليقات . وفى عمره ارباكة انطق
بسدبر كارتر هذه الناحيه او تلك تصادفها هذه شخصا غير مقصود
و محضنا العرف على الآخرين . وخلال هذه الرابكه كين يحاك الصوت
فى ساط ايقاعه . صوت كين وهو يحاز بالأسماء ويصدر الأوامر اثنه
بموحه صاعده وهابطه . وجهود كارتر المفسره بتسميم بالناوب بين
ساعات لقطه كامحه حين يقف انه على حق وبين عسارات مبرده
منقطعة السمات حين يظن انه على غير حق .

والحوار فى الفيلم منجرى فى الغالب ، مع شخصيات يقاطع بعضها
لبعض على نحو متكرر . ويدل ايقاع الحوار على عالم السرعة والتنافس
لدى بعش فيه الشخصيات . كما ان الكلام المنجرى يعنى طابعها
ر فضا على المعنى الذى يحريه لحنة مجلس الشيوخ حول ناشه يبدو
من الضمى عند اناس يحدون وفهم ثمنا جدا ان ينكموا سدرنا بحسب

وفى اسطر حبث يواحه الرئيس جيم جددس Jim Geddes كلا من
كين وسوران وروحه كين الاولى اميل . يهدده بعصع العلاده المراميه من
كين وسوران . يكشف الكلام المنجرى عن بعض مؤلم فى اسفاهم .
وبحاولان تقديم مبررات ولكن انقاطعات المتكرره تسمع نكمتها وتصدر
لجمهور الذى يعلم براءه العلاده بين كين وسوران - ملاحظا نجر
الاثنين عن توصيل الحقيقه الى اميل .

وفى الغالب نلحظ الاسفالات فى الفيلم - الى سم مقنة بطريقة
تستحوذ على اسفاهم - الى الأصوات العليقة العالمة كأساس لها .

كذلك تم الكبر من تلاب المقطع مع الصوت بطريقه يبنى على الاستمراريه
مبداه وحده . وقد امكن اختيار ثرابه خمس عشره منه من مراعاة
كثرت توليف صوتي عندما يسمى ناسر في بيانه نقطه من المقطع
عند كريسساس معبدا ، بقصى كين ثم يقدم في بدايه المقطع لئلايه
بسته تمام حديد سفيدي ن كين وهو سب . وفي مثال آخر على شاكته
تسمح تصديق كين صحتنا بعد ، سورن في ول ، بهما هو تصديق
وبديه في جناح سباسي . وهذا المثال الأخير على التوليف للصوتي
عند ان حاد الامام الاستقبال بين عدس برابرين والمكين المحففين -
في ربط حياة كين الخاصة بحياته العامة .

(و) التفاعل مع العناصر الموثية :

لكي يعطى صوره واضحه من الكيفيه التي يعمل بها الصوت
تفاعلا مع العناصر الموثية ، لابد انما من ان يخصص عن كيف شريحه صغيره
من جسم - هي في حالتنا هذه المشهد الاساحي الأسر من فيلم اورسون
وغير « الحسة الشر » ، الذي يحتوي على نقش واحد فقط ، وعلى الحسة
ثوبته ملحوظه سمعوى حواي تلاب دقائقي . (واصناف المشهد تكذب
بينظ ثقبيل باصطلاحات معينة وتحليل المشهد بينظ عادي
تركز الكاميرا على يد تعالج جهاز تعجز قنبلة زمنية في وسط الشاشة .
، ترى وجه المأمر . وحتى تجهز القنبلة يغيب الصوت . ثم نسمع
التككة الخافته لجهاز الوقيت الآلي . وضحكة امرأة على البعد بينما تركز
الكاميرا عينها على القنبلة . ويسمخدم الصوت حثيا لخلق مكان الفيلم .
د ينشئ صوت جهاز الوقيت امامة للصورة في حين تنشئ لضحكة
لناعمه على البعد حثية لها . وكلا الصوتين باعمان وعادنان . وهذا
لتمانل في التسيج والحجم يحول مقدره اواقع السبسه للأصوات في
لمكان سهله بقربا . ولو كانت الضحكة عاليه لتعذر تحديده موقعها
بالسبسه للقنبلة والتككة الصادرة عنها .

تبدأ دقات الطبول الايقاعية عقب صوت الضحكة مباشرة .
انها ينشئ حوا من الاثارة ، وسوف نسمي هذه الدقات الانعامة حتى
بعد وزع القنبلة في هيكل السيارة . احدى المأمر عن الاطار ونأخذ
صاحب السيارة محطه فيها .

وتتحرك الكاميرا بعدة الى رجل وامرأة يسيران خلال مدخل

مستوفى بعيد نحو المتأمر الذى يندفع عبر الشاشة من اليمين الى اليسار
ويتركها خاليه . عندئذ يجذب النساء المعرج بدرجه أعمق من المكان
بوجود الرجل والمرأة . ويتنقل الرجل والمرأة من اليسار الى اليمين .
وتراجع المتأمر الآن بسرعة بالغة (أيضا من اليسار الى اليمين ولكن فى
أمامية الصورة) . ويأوح للعيان اضخم فاضخم جرما وهو يتحرك
بصاعب مظهره المتصحح احساسا نحو الشؤم الذى يسود المكان .

ولا يفهم الحدث فى هذه المقاطع من النقطة بسهولة . اد ما
العلاقة مثلا بين ررع القسلة وبين الرجل والمرأة العاديين على السطح ؟
من يدبر استعمال القنبلة ؟

يعتد المتأمر بمحاذاة سور نحو سيارة . وبلاخفه الكاميرا على مستوى
الارض . انه يشبث القنبلة فى صندوق السيارة . يظهر الرجل والمرأة .
يركبان السيارة وينطلقان بها بعيدا . الآن نعلم لماذا دعى الرجل المتأمر
مادا اندفع بمس هذه العجلة . وصد عن بوحه القنبلة (ولو انما لا يعرف
من يكونان) .

تصعد الكاميرا الى اعلا . ونبدأ عناوين الفيلم وتنطلق
الموسيقى - موضوع ينلر بالشعر . وترجع الكاميرا متصاعدة خلف بناء
مجاور للموقع . تتحرك الكاميرا نحو اليسار بمحاذاة سطح المبنى بينما
تتوالى عناوين الفيلم يتابع متراكب على سطحه . عندئذ يهرق السيارة
مخفية عن الانظار وراء المبنى . وعندما تم تحرك الكاميرا يسارا بمحاذاة
سفاح المبنى ، تلتقط صورة السيارة فور ظهورها من ورائه . هذا الظهور
تم الاحتماء به الظهور ثانية لسياره (مع تحرك الكاميرا ولسياره بنفس
اسرعه) يسمى ايقاعا يعبر الاحساس (الموحدا الآن) بان الكاميرا اب
وحبه بطر حرقه فوق مستوى الشعر - واعنى ان بطريها بالأحداث التى
يسجلها بعدى قدرات الشعر على الملاحظة . انها بعد عنقها عاليا لمخرج
بفكرة عامة عن الموضوع كله . فهى تحرك فوق السطح حوارته عن
الأنطار أو مخلقة كإطائر الضان . ونمر من النقطة القريبة (صبط
حبار الوقب فى القسبة) الى النقطة العامة (الروحان فى طريقها
الى السيارة) . وبالدعم المقدم من الموسيقى الرئيسية أممودة بالشعر
المسطر . يصفى حضور الكاميرا ويحرك كأنها حيا غامضا رهسا
على ما يحدث .

تستمر اللقطة ، مع تحرك الكاميرا تدريجيا اسفل (غير محسوسة
تقريبا) الى مستوى الشارع . وفي الوقت ذاته ، تستدير السيارة ببطء
الى شارع رئيسي . تتحدد معالم هذا الشارع بشدة بعمل الديكور
الطبيعي . فالجواكي الممتدة على جانبيه تتلاقى على البعد ، مهينة بذلك نوعا
من الاطار الطبيعي للسيارة وهي تطلق في وسط الشاشة . وتساعد
الاضاءة في ابرار اثر الناظر الطبيعي . وتسبق الكاميرا امام السيارة
بمسافة مبنى ضخم تقريبا اذ تعترض طريقها مؤقلا عربة « كارو » عابرة .
وعلى مدى هذا الجزء من اللقطة سمحت حركة الموضوع المصور
حركة الكاميرا (أولا المأمور والآن السيارة) ، بعد ذلك تتحرك الكاميرا
مبتعدة أكثر امام السيارة التي تسلك الشارع المسق . وتستمر العناوين
والدقات الايقاعية .

بعد هذا نهبط الكاميرا لتلتقط صورة شارلتون هستون وجانيت لاي
وهما يسيران في الشارع المجاور للسيارة التي تمر بهما في هذه اللحظات
تلفهما السيارة وتستدير معهما عند منعطف . ثم تواصل السير بعيدا
عنها (الى خارج الشاشة) . وبينما تستمر الكاميرا في تراجعها القهقري ،
يتحدث لاي وهسون ولا نسمع مايقولان لبعدها الكبير عنهما . يساعد
منسهما على التعبير عن الحقبة الزمنية التي يصورها الفيلم . وهي منتصف
القرن العشرين .

يمر الناس سراعا بالقرب من الكاميرا . يظهرون على الشاشة فجأة
دون أي استعداد لدخولهم ويختفون من عليها بنفس الحال .

وهنا في هذه البقعة لم يبق بعد مواطن ، اذاما . نحن نعلم ان
السيارة التي تحمل العنبلة سير امامنا ولكننا لا نعلم من هذا لاي وهسون .
او ان اين هما داهيان . واي وحده نوجد من هذا كله هذا الكاميرا
المعصرة بكن ما حولها . تسمع العناوين . وتنتسحب الكاميرا في نهايتها
لتهيي ، رؤية اعم لهستون ولاي وتبلاشي الموسيقى حين نسمع اول حوار
في الفيلم . صوت من خارج الشاشة يسأل : « هل انهما مواطنان
امريكيان ؟ » ونرى ان الصوت لرجل يظهر بالتدريج في نطاق الصورة .
ويحدث هستون اليه . ويتضح ان الرجل احد حراس الحدود وانه يعرف
على هستون كمحقق في قضايا المخدرات . ويسال زميل الحارس هستون
ما اذا كان « يجد في اعقاب عصابة مخدرات اخرى » . وتكشف شخصية
لاي باعتبارها زوجة هستون .

توقفت السيارة عند الحدود . يظهر ركبائها في خلفية الحدث ، في الوقت الذي يكون فيه لاى وهستون مزار الاهتمام الأول أثناء نقاشهما مع حرس الحدود . لا تستجيب السيدة القابعة في السيارة لأسئلة الحرس حول مواطنتها . وبدلاً من ذلك ، تقول انها « تشعر بدوشة تكتكة في رأسها ، » ويسمح للسيارة باجتياز معبر الحدود .

يمكن رؤية لاى وهستون في طريقهما نحو الحدود بينما السيارة سطلق بعيدا عنها . ويقبل الحراس برينهم الرسمي نحونا خلال المكان على الشاشة ، مارين بجوار الكاميرا وهم يخفون خارج الشاشة .

تستمر النقاب الايقاعية . ويستمر الناس في الظهور الخاطف عبر الكاميرا دون ترمع وبى الاحد، عنها فجاء . وسفل اليس ملاحظه لاى . هل تعرف ان هذه المرة الاولى التى نلتقى فيها معا في بلادنا . معلومة انها جنود الولايات المتحدة تلك التى اجازاها منذ قليل . وعند هذه النقطة ، نتزامن حركة الكاميرا مع حركة لاى وهستون وهو يقول : « هل تدركين اننى لم اقبلك منذ اكثر من ساعة ؟ » وما ان ينمانقان حتى يدوى صوت انفجار . ينظران يسار الشاشة خارج الكادر نحو مصدر الانفجار الذى حدث بعيدا عنهما خارج الشاشة .

٣ - التأثير السينمائي

قال مودرو برديسكي في كتابه " علم الجمال " " ان يقول ما هو الموضوع الخيالي - سيء " وان يقول ماذا يفعل ما سيء آخر " .

" هذه الملحوظة - التي تمثل تماما وجهة نظر سائفة عن طبيعة الفيلم - تعرض سيفا ان جميع الأحكام المتبعة بفيلم ما يسعى ان تصاع بالاشارة الى خصائصه الفنية او الموضوعية فحسب . وان استجابة اثر الفيلم . لوجوده او عدم وجوده - لروح الحكاية او امتدادها ولعناصره احتمالية الأخرى - لا شأن لب الموضوع " . والمشاغل التي يستثيرها فيلم سينمائي لا علاقة لب ما يكون لفيلم عليه . هكذا يمضي هذا المصور المعهود الذي يتفاضى عن ملامح باللغة الأهمية للفيلم " . والفيلم ، مثل أي من آخر ، ذو قدره على التأثير في المتفرجين . والتأثيرات استجابات لحافز . يستطيع المتفرجون على الفيلم ان يعرجوا باحساس او انزعاج عن شيء ما في الفيلم (مثلا عن أشياء مشرقة) . ويستطيعون ان يشعروا بانضمام عن الحدث (او بانسحاب فيه) . ويستطيعون ان يفعلوا اراء بطور في سياق الحكاية . ويستطيعون ان يستجيبوا بمفرد شخصه من لشخصيات " . ولكن يصل انفسا بخصائص الفيلم الحقيقية يسعى عليها ان تأخذ هذه التأثيرات الشعورية في الحسبان " .

ويساؤل هذا الفصل تأثيرات الفيلم والفرصة على ان وصف الفيلم لا يكتمل الا بالاشارة اليها " .

المكان الفيلمي وتأثيره

سوف نشعر الاهتمام هذا على الرسائلي التي يؤثر بها المكان مودر
اشاشة على المتفرج " .

المكان فوق الشاشة ثنائي وتلاثي البعد معا ، وطابعه الشائى البعد مستمد بالطبع من حقيقة أن الصور الفيلمية تعرض على سطح مسطح (ثنائي البعد) . ومن ثم يمكن أن يرى كل صورة فيلمية مثل اللوحة الزيتية ، ذات تصميم على سطح ثنائي البعد يمثل جوهر ما يخبره المتفرج . ويحاول بعض المخرجين أن يؤكدوا على المظهر ذى البعدين بابتكار تكوينات فنية حلابة على مستوى الشاشة بحندب تتباهاها إليها .

ويبدأ معظم المخرجين فى خلق ايهام بالواقع . ولتحقيق ذلك يصنعون الأشياء ويخرجون الحدث الدرامى داخل الكادر بطرق تهدف الى اصفاء سمات العمق على المكان فوق الشاشة ، ويمكن أن يكون الايهام مؤثرا ساما . وحينما تجول الكاميرا فى موقع تخبيج فى صدور المخرجين مشاعر اشبه كثيرا بتلك التى يحسونها عندما يسرون هم أنفسهم فى أرجائه (ولر أن الرؤية والسمع وحدهما يعملان فى ادراك المكان الفيلدى بينما فى ادراك المكان الواقعى فى الحياة يلعب الوعى الحركى دورا مائلا) وحينما تكون الكاميرا ساكنة يعرض الفيلم الاساء وكأنها اما امام او خلف شئ آخر ، اما على مقربة او على مبعدة من المتفرج . واما بصل المميزات الأخرى التى تخص ادراكنا اليومى للمكان .

ويمكن معالجة المكان فوق الشاشة بمفهوم الموقع (حيث تكون الأشياء أو الناس داخل الشطر الطبعى الذى شاهده أماما على الشاشة) ، والبعد والاتجاه (لسك الأشياء من واحد للآخر) ، والامتداد (المساحة التى تشبعها الأشياء فى نطاق الكادر) والحجم (حجم وشكل الاساء فوق الشاشة) . وباستعمال المخرجين كل هذا يبدعون فى كثير من الأحوال صورا فيلمية تتسم بثنائية وثلاثية البعد كلتيا . وفى الحقيقة ، يصمم الكثير من أقوى المؤثرات فعالية فى الفيلم تلاعبا مداولا بين الاسواء والعمق . ولحدث الذى يشكل تصميميا محظوظا على السطح دى البعدين ويكون أيضا حركة مقبعة فى العمق الطاهرى للشاشة اسما يقدم بحرية أكبر ثراء من حدث مقيد بواحد فقط من النظامين المكانيين (الثنائى أو الثلاثى البعد) .

أما كيف تتوالد التأثيرات فهذا ما نوضحه فى تحليلات السعة لأجزاء مقتبسة من أربعة أفلام .

انقاذ بودو من الفرق (١٩٣٢)

فى فيلم جان ريسوار ، انقاذ بودو من الفرق « يحاول بودو ، ابن

هذين اللقطتين لكي يركز على معالم المنظر الطبيعي . والكاهن يصرخ
عن عودة يودو الى حيث يستطيع أن يعيش .

الرجل الثالث (١٩٤٩)

في قسم كارول ريد « الرجل الثالث » يهودا احساس بالقلق من
حلال استخدام التأطير الراسي باستمرار . اد على مدى الفيلم يهودا
راويہ التصوير متعاون مع هذا التأطير الراسي حيث يسود الروايات المنحبة
الى أسفل وإلى أعلا . بينما تصاعف العناصر المرئية الأخرى - من التعريف
التيمة بالحفلة والفصح المبكر الى مظاهر أخرى الحزن أساسها - من
الخطر وروايات التصوير في حلق احساس بالقلق في استمرح حول هذه
الفيلم .

ويستمع تولىف الصور الحادة النفسية التي حثتها عناصر القصة
ارلته ويردد صدى صوت مائكة انفراد في الدعاء بينما المنغمسون
يحددون الى الشخصية التي تمت دورها والتي . فاصوب من المنحوق
والإرساء . ونحن اموسمى احلقه احضره دائما والتي تعرف على آله
الغايون - هذه السمة المميزة المحيرة الى اللقطات التي تتوالى فيما بعد .
وفي النهاية عندما يحاول هاري لايم انهرب خلال شبكة مخاري المدينة
تكرر هذه الأصوات . ويردد صدى صواب متطابقة في ارتقاء انفرادي
ولا يعرف هاري موقعه . وبالتالي لا يعرف الى اين المخرج . وانتهى ب
الأمر الى توقع اشياء غريبة في هذا المكان . ولذا يندمج وحدانا اكثر
فاكثر مع رد فعل هاري للأصوات التي تطارده .

شيرلوك الصغير : (١٩٣٤)

بعد الاندماج الوجداني الذي يستخرجه فيلم « الرجل الثالث » ،
من أعماق المتفرجين في أن يجعل ذلك الفيلم اقرب للصديق . ولو جرى
شيء يسع بالفعل عملية الاندماج الوجداني مع شخصية ما . فانه يمكن
أن يؤدي الى الكوميديا .

في قسم دسبر كسبون « سيراويل الصغير » يرى كسبون داخل العرض
السيميائي يقلبه اليوم أمام لوحة الشفيل . ويحتم أنه يقادر مكانه بجزر
جهاز العرض السيميائي لتحتل مقعدا في الصلاة . وبعد مشاهدته لمبعد
فترة من الزمن يتجه الى موقع الشاشة ثم يدخل في الفيلم ذاته . ولكن

معهم المتفرجين - وقد أحدثهم الدهشة من فعل يخالف الواقع الى هذا الحد - يصحكون بينما يشأرك كبتون في لمواقف الجارية في سياق الفيلم -

ويرتبط تأثير هذا المنظر بعلاقة المخرج بمكان التصوير - ادعنا نحس زواد الفيلم في أماكنهم بالصالة - يدركون أن هناك مكان آخر هو مكان القيد الذي يساهمونه - انهم مستيرون دائما (و ن كان بصفه هامشية عادة) ان وجودهم في مكان ثلاثي البعد مألوف في دار السينما . ولكن انشاء المخرج مركزا عن المكان الشعري في القسم - وسعدى عنه مع عين الكاميرا وعلى محرك حلال مكان القيد - وسأله المذاعر والأحاسيس التي برأوده لو كان فعلا يحول في أرجاء مثل هذا المكان -

ويحفظ مرئاد السينما (بصفة هامشية مرة أخرى) سرور من السه الى أن المرء لا يستطيع الانتقال من مكانه الى حيث يجري وقائع الفيلم - فليس به مكان يمكن ان يغيره بين المكاتب - مكانه بالصالة ومكان القسم - ويسمى اقرارنا بأن ما نلاحظه أمامنا هو " مجرد شريط سينمائي " على من هذه اسوعات الاساسية من السه - وعندما نقوم كنون بعبوره المسجل لهذا المكان اللاموجود نسب وبين القسم بغيرنا احساس حي - شديد بعينه الموقف وبصدمته لهذا التجدي لما تصفه في علاقتنا مكان الفيلم - وهذا أساس امرح المصاحب الناجم عن ذلك -

معركة الجزائر ، أول حب ، يحيى حياته

في مشهد مبكر من فيلم بوسكورفو « معركة الجزائر » و لنا انبثاد رجال الخرصه لعائد الوار ، على ، الى المخرج . يوصف تاريخ حياته بصوت يطغى على العنق الروائي ومن حبة مرئيه (باستخدام ما يسمى بالصورة البطالة) يخلق مشهد احساسنا بالانقسام المكاني . و احساسه بكونه بالمكان يميل ابتداء المخرج الى التركيز على التعليق -

ويستخدم حبه ممانه لسبب مختلف في أول عمل من احراج ماكسيميان سن وهو « أول حب » (١٩٧١) حيث استهدفت أحراره الشككة منه الى احتواء المتفرج في تفاصيل ديكروره الروسي دي الطراز العتيق . و لنا ، نقاس حول طبيعة المرئية - بصور ملتبس برأيه موجهه الى أعلا موى سماء صافية - ومرة أخرى - كما في قسم - معركة احرار ، فقد المخرج احساسه بالمكان ، لكني يولد في هذه الحال مراحا نفسيا

ملائما للحوار الحريدي الدائر عن الحرية . وربما أدى الديكور المادي
المحسد الى صدام مع طبيعة المفاش وأحوال المنظر الى نوع من السطح
والعبث .

وسملا لهذا المؤثر (او بالأحرى معكوسه) ساهما في الدهش بصور
حان - لوك - جودار في فيلمه « نجا حانها » (١٩٦٤) نقاش بين
عاهره وفيلسوف في معنى . وسأمر أدواب المدهى المهوده - من أطباق
ومناصد وحرشونات - لافراج المفاش من أفكاره المعصية السامية .

الزمان الفيلمي وتأثيره

ينقسم الزمان في الفيلم - ولدى بحمله تربية والسرعة اللذان
سعايق بها الصور والوقائع والأحداث واحدة اثر أخرى - الى ثلاثة أنواع .
زمن درامي ، وزمن طبيعي ، ثم زمن تأثري .

أما الزمن الدرامي فان منصبيات الحكمة ورسم الشخصيات والموضوع
وغيرها من ملامح التطور الروائي يؤمنه وسيله . ويسكن للأحداث
لصحة ذات النطاق الواسع جدا . من حرب داسون ضد روسيا - أن
بصور من خلال الزمن الدرامي فيما لا يريد على ساعات فئات - كما في
لشح الممعدة لفيلم « الحرب والسلام » . ومن المهود عندما بصور
حادثة ما بعة الزمن الدرامي أن يحدث الكثير منها . إذ لا نرم استاهد
ب يرى كل مراحل الحدث لكي يعرف عليه أو سميه ليشكل جرا من
« كل » مقع كاف من الناحية الجمالية .

وعندما يحاول فلم من الأفلام أن يعرض كافة أطوار الأحداث
بمثل زمن آخر - وأسمى به الزمن الطبيعي . والفة الفسه جدا من
الأفلام بيت بأسرها وفقا للزمن الطبيعي . وأمر مثل مدحوض منها فيلم
« كنيو من الخامسة الى السابعة » (جراح آيسس ماردا ١٩٦٢) . فهو
يروى طوال ساعات حكية ساعات في حواء امرأة ذات يوم مع - لا شيء
أكثر . ولا شيء . أي أن الزمن الطبيعي يشير الى تركيب فيلمي
للأحداث مع معدل السرعة الذي كانت تحدث به في العالم خارج نطاق
الفيلم .

ويسبق الأحداث في الزمن التأثري بعة أن يكون لها تأثيرات معينة
على احساس المتفرج الذاتي بالزمن . ومن ثم بعد بعض اسطر المصممة
على تربية وسرعة الأحداث - لسدو كأننا نطفي الحركة . واسقص الآخر
كأننا يمر طائرا .

حادثة في أول كريك

يعتمد ناثر فيلم روبرت اريكو « حادثة في أول كريك » (١٩٦٢) على التفاعل الحاصل بين أساطير الرمن الثلاثة التي ذكرناها من قبل

حين بدأ الفيلم ، تتخذ الاستعدادات اللارمة لسعيد حكم اعدام بالشنق فوق كوبرى سكة حديد عصر أحد الأتجار ، بحرى شتى الصعوس والاحراءات اللارمة في طريقتها المرسوم طبقا للرمن الطبيعي من حسب أن لحدث بمرمه معروض للبيان ، بما فيه من صره سطار طويل بمص الشيء الى أن تشرق الشمس .

وعندما يدار المشعة ويهوى السطل الى حقه ، ينقطع الجبل به فيندفع الى أعماق الماء سبعة حسب نجاحه للتحص من فوده . وهذه التوائع بحرى على نمط التصوير القائم على الرمن الطبيعي . ومع ذلك نسعد في وقتا طويلا جدا الى حد أن يشمر الراثنى بأن الرمن لن يبحر بحده .

وتصعد السطل الى السطح وهناك على حرة عاصفي مصر عن المرحه العارمة بقاءه حيا يرق . ويحصل هذا جمهور المخرجين على أن هم طريقه ارتباطه بالناسم - من رؤسهم الفهم كشوبير لرحل يحاولون يهرب من الاعداد الى رؤيته كبعالحة شاعرية عبر واقعه لمحاولة حرب . وعلى هذا يعدو الزمن الدرامي هو الشكل السائد .

تعددت يحدث تعبير مدهوظ في الرمن . رسم بقعه على مرفه سعد الاعداد هناك على سطح الحس . وعرض محاولاتهم لأفشاء أثر الحس بالحركة البطيئة . والانتقال الى الحركة البطيئة عند هذه المقصه من سياق القصة له أثره في طمس احساس المخرجين بالزمن . إذ يستطيعون الآن أن يصموا في اعتبارهم امكانية أن يكون الهارب قد اسرع فعلا في فراقه بما يكفي لأفلاء . الآن يحطم احساس اسمرح بقاءه المحكوم عنه بالاعداد بمطارده . ومحاولة هربه البطيئة الى حد لا يعنى ساظره بأن عملية مطاردة بطيئة الحركة . . .

وفي نهاية الفيلم يفاجئ الكيرون باكتشاف أن الهرب لم يكن اكبر من وهم حصو أمسه . لقد بدأ جمهور المخرجين بسدد بهذا الفهم عندما انطمس احساسه بالزمن .

كذلك أعدت استجابة اسمرح لاكتشاف ريف لمحاولة الهرب بواسطة الرمن الثاني لفهم « حادثة أول كريك » . إذ عندما يهرب - حين

من منه لا يفتح البوابات من خلف نفسها فحسب بل تبتلى حركته نحو روحه في لفحات مراكبه . وحفلم الاصطناعية البادية في هذه التصويرات الغالب الواقعي الذي يميز معظم محاوله هرنه . وما ان يصل الرحن ان روحه حتى يربح رسته لبحف وسه نقية قطع الى نقطة له وهو يبتلى من الكوبرى . ومع ان المتفرحين قد يشعرون بأنهم محدودون . جانب تصادف يسفرون باستماع حمالى . اضطباع اسوانات الى سمع سحره وواكف مقتضات صناعهم لأدراك ان حادته انهرت وهسه . وبهذه التحيرات فان العنم ادى لاح كما لو كان حدة - يبر في النفس احساسا بالموامة .

وعلى الامامح الاخرى لحادته الهرب مع الرمن سمعه وىلا لتصدىق . اد سحرد ان يصل الرحن الى ماحدرات النهر الى سوف نصل بهره بدور الكامرا ٢٦٠ . وهى مركره على اعلى الشجر . ويسجى الشكل الدائرى المصور مع صائره فى الماحدرات انائه . وحىما يبع الرحن الشاطئ . سيعمل المرشحات التى تصفى طهرا رصف باها على السنه المحفه لكى يفر عن الهرة الشعورية لى بحيش فى صدر اسفل عند حقه من بحاه . وثنا عدوه فى مسالك العاهه سمدو العاهة كات بخود حقه فدما رعى سسرحع الطريق امامه . وبرى صريفا محفوقا بالاسرار صبح الاطار اللاتق لنقطة سسح داية مسره على الكامرا يقع الرحن وهو يدرع الطريق مشق النفس لصف للكامرا عنه ثم سمعه بعض مسافة لسنطره هناك حتى يهض من عشره وبدا من حديد عدوه المحبوه . كن هاسك الامامح تصفى على تصوير عمية الهرب طامد بصيريا ناب . وهى حى يعمل مصافرة مع الرمن سرك المتفرحين فى ربة من كيفية تقديرها .

هروشىما حيبى .

مدا فتم آلان رسيه هروشىما حيبى « (١٩٥٩) بصور قوية عديده للمقطات الأشلاء البشرية تفصح محالا لمناظر الدمار النووى الى سمح بدورها محالا لصور من اعلى الحسى ان مناظر الدمار النووى رسه مروع ومشاهد العثى الحسى عاثمه مهمه . ولا يستطيع المخرج ان يعم أية صلة ربطت بين الحب والجمال والحس وأشلاء من حث الشر والتدمير والقنبلة الذرية .

وعندما يقدم الفيلم فى مساره . تذكر الرحن (وهو داباسى بدمى

هروشيما) باستمرار المرأة (وعرف باسم يعرف من على اسم موطنها في فرنسا) بأنها سوف تسمى الأشياء التي ينبغي أن يهبطها أشد الأسماء .
سوف تسمى بالدمير النووي . سوف تسمى الهوان الذي كادته من حرا
حها لرجل الماني إبان الحرب العالمية الثانية .

وسكرر فكره بروج الأسان ان سنان الأساء الهامة في حانه مند
كل معصفت في الفيلم . ولكن المخرج في معادته نحن بحرية الفيلم من
بعملية سنان مشابهاة . اد يبدل الفيلم بصفه متكرره الصور التقوية اسي
المداد بقطع في وى المخرج تأخرى . وعقب انهاء الفيلم يكون الاحساس
المحتمل بحد الصور بقوة اسدنه قد تلبس . وهذا اسان على المخرج
رمي بقطعه . لأنه مرهون بعبث شيء ما في القسم . وهو في عدم
الحالة بعبث الصور . وعلى هذا . فان هاست الصور لاسدانه بوجوده
لا لأنها تتواءم حاليا مع اللقطات التي بعبث فحسب بل لأنها أيضا تغطي
المخرج تجربة السنيان .

المواطن كين :

مثل « هروشيما جيبير » سنان فيلم « المواطن كين » لويلر بعد
الزمن المؤثر الذي يؤكد معناه .

يوجد في الفيلم ثلاثة أساط من الرمن . أول سطر وهو رمن
الحاصر . يسرى على مدن العلم كله . اد يهبط الحجر الضخم يومسون
في الوقت الحاصر بعينية سبب عن الحقائق المحقاء في حواء سنان
فوسنركين . وبأحده زيادانه الى معوس كين الأقرين في تحرير الصفحة
وهما برشدين ولبلاند . ثم الى روجه الثانيه سوران الكسادير . ثم
الى سحلات الوصى عنه ج . والرداشر . ثم الى كبر حدمه زيادونه .
ومن خلال ذكرياتهم عن كين . يداخل سطر الرمن الثاني . أي الرمن
الخاص . ويركب السطر الثالث أيضا من سبد أحداث هاميه في حاة
كين . ولكنه يختلف عن السطر الثاني في أنه يكسر الانحاء الضمى لمداد
المدق الأحداث من الخاص الى الحاصر . مرينه بالشرح ان الخاص لمداد معية
داسة محبته أخرى عن كين . فهي بهز اندماج المخرج محوره اراء على
الساؤل عن صدق ما جرى وصفه الآن . ودائما يصبح السطر الثالث
للرمان سطا تابيا . ويقاطع هذا السطر الثامن الحديدي بالناس سطر الثالث
حديدي وهلم جرا .

وهناك مثالا على كفه ، قطعة النمط الثالث سيقا النمط الثاني في
 اطراد للنمط الثاني - سيقام من خلال اصلاح المحرر لصحفي يومسبون
 على سجلات ناشر - يرى المرء كين اولا كصفي مع أنويه ووصي المستقل
 البري . ج والى ناشر . نايا وهو أكبر بعام تقريبا يلقى دلاجه هديه
 عند . الكريسماس . مبرل آل ناشر . بعد ذلك وهو شاب يسوي اصدار
 صحف . وأخرا يظهر كين رجلا أكبر كيرا في العمر وهو يصفي نصبه
 في الصحيفة . عند هذه النقطة . يعاطع الشكل والاطراد المعتادين مشهد
 من النمط الثالث . ذكربات برشساين عن كين والى بدا ناول يوم للاخر
 في ممر الصحيفة - وهو حاد وضع في وقت اسبق تكبر على السطة لى
 تترك سجلات ناشر عنها المتخرجين .

وبعد مشهد النمط الثالث . حبيب يتجاوز وصفا كين في طفوله
 وردله (في حمام مشهد للنمط الثاني) في بوكيد الطبيعة السائيه
 له . يوما وهو رجل قوى بنمط ويوما وهو رجل عاخر نفس دو حياه
 حاده مصدعة . (كانت هذه الثنائية جزءا من النموذج السات الماتور
 عن الأمريكى الناجح في ذلك الوقت) .

وفي عديده ما يصوره الفيلم . سسحق المقاطعات الرميه وناشرها
 اهداما كبيرا . اد أن ساء الرمان هو ما يبيع لنا أن شاهد طبيعة كين
 المتعدده الحبيب . كل مرة تصفد فيها أن يعرف الرحن . تعرض عسا
 صوره داسة مختلفة له .

سانجورو :

سهي قسم ١ . كبروساوا « سانجورو » (١٩٦٢) بمعركه هواينه
 من رائية بحمن مضامين متعددة عن صبيعة ارمان في العلم . فالخصان
 الشراكا - سانجورو (بوشرو صقون) وهداي (ناسروما ناكاداي) .
 يواجه كل مينا الآخر وسعاهما في عديدهما وأيديهما تتحرك سط
 ربات الوثائق الى وضع الاستعداد . يمتص وقت طويل على عر العادة
 فمن أن يقترب امبارران وبشيسكا في طعان . ولكن حين يععلان يسطبق
 الطمن بسرجه من السرعة بعدد معها رؤسه . وسدد سانجورو طعنه
 واحده ويهوى هاساي سط الى الأرض . في الواقع يصوب صقون سعة
 من وضع الاستعداد مباشرة الى نقطة على حاد وحيد ناكاداي ومحاولة
 لصدور سوحه طعنه نقص (كما يحدث في كبر من ماردات السيف

من هذا الفيلم) بأن نضمن حركة متوسطة تبدو كأنها بحرق جسم
ماكداى . لكن في هذه الحالة ، برودا حبال بالخطوة المفقودة .

وبدعم الموسيقى التصويرية جيدا هذا التأثير بصورتها الواحدة
للاعتصام الذي ينهي السال . على نحو ما نفعل لخطبات الاسطر السابق
ذكره مثل انطمة القاصيه . ولأن معظم قسم « سانجورو » محاكاة ساحره
لنطمة السمورائيه ربما كان حذف الخطوه المفقوده صادرا عن روح المحاكاه
الساحرة .

غرباء في قطار

يمثل قسم هينكوك « غرباء في قطار » (١٩٥١) كلا الرمن
المحدود والمختصر . ففي الفيلم ، يهدف بروبو (روبرت ووكر) الى تهينه
« حاي » (فارلى جراي) لتوريطه في حريه ارتكيبها هو نفسه . ولتفعل
ذلك يجب عليه ان يحصى دليل الانساب (ولأعه سحائر) في حريه معه
ويرحل . بروبو ، الى الجزيرة ولكن « حاي » ، رغم ارتيابه في بوان
مروبو ، لا يمكن من سعه حتى يكمل مباراة للتس . وبشأ قدر من
المور كبير سيحة لتقلاب القطع المرددة دها واياها بين مداراه التس
وبحركات بروبو التي نضمن رحيه بالازوييس الى الحريره . وفقدانه
المؤقت لولاعه السحائر واسطاره التالي هناك . ويصاعف المشوي
نصف بما تقدمه المؤلف من ذكره دائمة بما يسطر « حاي » على الحريره
بعد انتهاء المباراة .

ونسم الرحلان الى الحريره بطابع غريب أشد العرايه رحيه
بروبو ، (عصف نرجح ، حاي ، في مباراة التس) تبدو بلا نهاية
سما رحيه . حاي ، سريعة . وربما كان أحسن ما يوصف به عرايه هذه
المطارده انما يدانه بحرق او بعدد الرمن . إذ أن حصص أطوال
كثيره من شريط الفيلم لهما جعل كلا من حركات « بروبو » الى الحريره ،
ومباراة « حاي » في أسس محدودة الرمن بالفعل . سيما بملص الرمن
أثناء انتقال « حاي » الى الجزيرة .

الطيور :

في قسم هينكوك « الطيور » (١٩٦٣) نجمع اسراب هائلة من
الطيور الحارحة في بلدة صغيرة وبهاجم سكانها . وفي منتصف الفيلم

مريسا يعرض مشاهد الهجوم التي تتعاطف شدة مع اطراد العليم - منظر
مدر في معنى قرية . وقد أثار فرائسوا ترفعو في لقاء مع هشكوك
سدولاب حول طول المنظر و . ملائمة ، هي في الحقيقة سدولاب حول
المشقة ، ر الوحدة . ان كان مشهد المهي طويلا جدا فسوف يفقد
العليم ادنى شدة . وان كان لا يلائم انحدث فسوف يفسد العلم ادنى الى
فقدان وحدته .

وقد ركزت احادية هشكوك على مدى استحالة الجمهور . واعرف
ان المنظر المدم في معنى القرية لم يضاف جديدا الى تطور الحكاية . ولكنه
قال معسرا :

« . . . شعرت بعد هجوم العوارح على الأطفال في حفل عند ميلاد
وسرب الطيور الصغيرة عمر المصحة . وهجوم العروا خارج المدرسة
انه يسعى عند ان يسمح المتفرجين . راحة . فس ن يعودوا دابة الى
الربيع والفرح . . . وهذا المنظر في انقضى . معفس . يسمح بعض
الصحك . وسحبه السكير ماحوده منشره عن روايه المؤلف اسرحي
او كاري . وعامة الطيور امكنه طريقة ممعة مريب . بكل الصدق
ان مصلب فيما نقول . بالمنظر يسيل فضلا الى الصول . وانكى اشعر
به لو استغرق المتفرجون فيه فسوف يفقد بعضا . . . ابى دائما فس
طول او قصر مضر ما مدحجة التشويق الذي يحمله للجمهور . اذا
استغرقوا فيه تماما فهو منظر قصر . واذا سئموا منه فلا بد ان المنظر
طويل جدا . »

هذه الملاحظات التي أبداه هشكوك سرر لتبيان خاصية العلاقة
بين كل من الشدة والوحدة . وعلى بعض النطرق المعقدة . لسب
اشدة والوحدة خصائص للعليم في ذاته بل للعلاقة بين ما يلاحظ على
التباشرة وما يحدث في فرائه نفوس المتفرجين - وانكى . انه مساعر
يحسون بها وكيف يرتطون بها يلاحظون (مثلا استعرائهم في منظر
انقضى) .

وطبقا لتفسير هشكوك لمنظر معنى القرية . فانه يسهم في مصاعته
كل من شدة ووحدة مدم « الطيور » . واعطاء المتفرجين . راحة . من
الرعب يشهد وقع الأحداث المربعة التالية . وهكذا يسهم منظر انقضى
في مصاعمة شدة العليم . وهو يسهم في تعزيز وحدة العلم بقدرته على
اغراق المتفرجين في حدثه الدرامي .

الشمال عبر الشمال الغربي :

في فيلم هتشكوك « الشمال عبر الشمال الغربي » (١٩٥٩) يجرى على لسان النص (كاري جرات) حديث يلخص ما جرى له خلال الست الأول من الفيلم . ويعطى زبر الطائرات (ماسطر في مصادر حوى) الذى يصم الآذان على معظم الحوار . وان كان قد يسبح فيه الكهفية لمسرحيين ليعرّكوا أن الأحداث الغريبة الشادة التى اصابت جرات يتم احصارها . وبالواقعة المذكورة تستغرق حوالى ثلاثين ثانية فقط . من حين أن السرد الفعلى للأحداث ربما استغرق ثلاث دقائق على الأقل . هذا طور يسمى الانقسام الزمانى Temporal Dislocation . وقد دام المنظر يبدو غير واقعى . فان المخرج يقصم عن السبق الرسمى للفيلم عند هذه النقطة .

لقد عرّضت معظم افلام هولودون ابن اللانسان والارتعاب اندماج الجمهور المخرج . ففى مكان القصر ورماله يوعى وينطق . واستخدمت وسائل عديدة روعى تطوير نظير ثلاثى البعد شبيه حسداً بالمكان الثلاثى البعد الذى يعيش فيه كل يوم من خلال المسبق الدقيق للأحداث والمسبق والذكورات . واضفى لاهتمام الوائى بتوحيده وعامى الأحداث فى الفيلم على السبق الرسمى ساست الحياه اليومية المتصادمة . ولعله الاحساس بالسكيب فى زمن الفيلم هو ما حبط فى منظر الطائر بفيلم « الشمال عبر الشمال الغربي » .

ويخدم مؤثر الانقسام من الساحة الجماله وطعمه من اهم ما يكون فى يوحد القسم . فالانقسام ثلاثى الخط الرائى السداد ولزى ثلاثه ان يتم سكيب المخرجين فى زمن الفيلم بسما مجتواه على هذا النحو من الشدود ولذا يستحسن نفس المخرجين خارج الزمن . ثم تش هتشكوك ان يشهر المخرجون بالراحة والاطمئنان أمام الأحداث الغريبة التى تنهال على جرات .

ونسبى فى النهاية ان الوحدة من فيلم « الشمال عبر الشمال الغربى » علاقه قائمه بين القسم والجمهور المخرج اكبر منها منه مرتبة أو صوبية للفيلم ذاته . فالعلاقة تكمن بين ما يلاحظه المخرجون (حكاه ساد) وبين ما يحسون به (انقسامهم عن زمن الفيلم) .

خاتمة :

من وحيات الطر السانعة عن طسعه المحال السيمائى أنه لا سى . كسر من مجموع السمات المرئية والصوبية . وان الأحكام الخالبية بشأن

قسم من الأفلام يمكن دسستها على ما كان يمكن رؤيته وسماعه أثناء عرضه على الشاشة فحسب . وقد ينادى من عناصر وجهة النظر هذه بأن البيئات حول مؤثرات قسم يمكن احتصارها ككفة أن بيئات عن السمات المرئية و/أو الصوتية . ففهم بدعوى أن المخرج عندما يتم استعراقه فيه أو انغمسه فيه و يتركه بأية طريقة أخرى غيرهما فلا بد أن هناك سمات مرئية أو صوتية للقسم تسرع هذا المحاولة من فرارة نفسه .

وعلى أى حال يجب على المرء لكي يعرف على كفة المؤثرات التي يحتويها قسم أن يفهم القدرات الإدراكية لجمهور المخرجين . فهايكث القدرات مسبعة عما يمكن ملاحظته في الفيلم ، وهكذا تكون مؤثرات السببما قوى في حوزة الفيلم تتجاوز حدود خصائصه المرئية والصوتية . [السببما هما يكمن بين ما يسمى بالخواص ، الجارية ، و ، البروعية ، . فاسمات المرئية والصوتية حوزة حذرية سما السمات المؤثرة بروعية والخواص البروعية لا يمكن بالتحديد ملاحظتها] .

وجهه نظر سائعه أخرى يحدد ماهية القسم أكثر وهي التي تقول بأنه محال مرئي في المقام الأول . وبين تحليلنا السابق لعلاقة الصوت بسمات الفيلم انوره - أن مثل هذا القسم عرضيات - وهي أمثلة الزمان والمكان الموصصة بهذا الفصل أذكر بتحويل السمات الجمالية للمناظر التي توفقت على وجه التحول استيعاباني الثلاثة جميعا (المرئية والسموعة والمؤثره) دون تفصيل (أى منها على الآخر) . والبرهه على أن جد الأفلام سوف لا يصنع جماليا إلا اذا توافرت فيه عناصر مرئية جيدة - صداديه ولكن غير ذات صبه بالموضوع . وخففة أن وجود عناصر مرئية جيدة انصميم شرط لازم لسمات الجماله في القسم . لا يعنى أن أية سمه حياتيه مقبلة تستطيع سبات بعض مرئي أو أكثر . وبعبارة أخرى سوف يكون الفيلم بلا رتب سطوحيا وعمر شيق وعمر حلات اذا لم توافر فيه عناصر مرئية مسوفه . ولكن حين توافر السمات الجماله فيه فلا حاجة بالعناصر المرئية أن تكون العامل الرئيسى الفعال .

٤ - قدرات المنفرج

في الأوامر . كما في معظم الأشياء . تنعجب توقعات دورا هاما فيما
بلاحظه . وتؤيد المباشرة لثالية لأستوب جان - لوك - حودار في صناعته
الأوامر النظرية القائمة من المؤثرات الحسية التي يحتملها هذا المنفرج
نفسه حركتها على توقعات جمهوره المنفرج . ومن هذه التوقعات هي بدورها
صاحبة حد ما للأوقات التي يحسرها فيها القلم . وهذه الحدا الموصولة
بالرؤى بوصف شئئين جري . من ماهية القلم يتحدد بالأوقات التي يعرض
فيها . ونقص السمات الخيالية للقلم سوف يختلف كلما اختلفت جماهير
المنفرجين *

استغلال التوقع

الانقسام :

في أوامر حودار كان جان - لوك - حودار معظم سنوات السنين
مشمولا بحلق معادل سيمباني للاعتراب البريحي في المسرح . فقد
شعر بريحي أنه لا ينبغي على المنفرج ولا المنفرج أن ينظر إلى المنفرجة
على أنها ميرت و نصير لنفس . ومن ثم وجب على المنفرج أن يعبر
عن حدب المنفرجة الدرامي . ولم يرد بريحي للمنفرج أن يدع القلم في
الاحتمالي للمنفرجة ورائه في المسرح . بل أراد أن يؤثر على القلم
التي تعيش بها المنفرج المنفرج من رؤيتها فصاعدا .

ومعادل حودار للاعتراب البريحي هو ، الانقسام . . ويظم حودار
كافة الموارد الوفيرة الهامة للمجال السيمباني ويوجهها نحو غاية منه .
منفرجه مكابيا وزمانيا ودراميا *

وان ان ظهر ول فيلم رئيس لحدودار وهو ، **اللاهث** ، (١٩٥٩)
عقب انقواء المدافعة المنهزمة لتعير العيلسي موحدة نحو من المخرج الى
مكان الفيلم ورمائه ومركره الدرامي ، وكثيرا ما كانت الافلام تسدح
بمدرينا على نفسا خارج حدود حياتنا اليومية الى عوالم الحركة والخيال
والتشويق والنداما والسافر والسماي ١٠٠ . وامررت كاميرات هولودود على
به هوكس ومورد وهيشكوك ودوين مكان لحدث في الفيلم . قدمت
حاصبه لابعاد الثلاثة وجمعت المكان العيلسي أشبه بالمكان المؤلف في حياها
العادية . واصارت حكاياتها بدايات وأوساط ونهايات ومعكوسات
دراميه . ودرجات ثم فوق كل هذا تصوير شخصيات حده اسجرك
ونجوم حذابة فائقة .

يوم حدودار كل هذا . ونمي أساليب فنية حديده لتفن المخرج
خارج مكان ألامه ورمائه وحدثها الدرامي . فلا سحرك كاميرا حدودار
داخل مكان الفيلم . بل بدلا من ذلك ، تفور هه وهناك خارج المكان
مجموعة حول أشياءه لا فيما بينها . والمكان في أفلام حدودار غالبا ما يكون
مسطحا وضحا ومحدودا .

ويستعمل حدودار اللون بطرق مفارقة للأفكار المرسطة بومائل
الرسم الملون للتعبير عن العمق بوضع الألوان الأفتح في امامية الصورة ،
مع اشراقات الألوان الأخرى وهي ثلاثي تدريجيا بالازداد بعدا في
المسافة أو الخلفية .

يعكس حدودار هذه العملية في فيلم « **تحيا حياتها** » (١٩٦٢)
وفيلم « **الصيني** » (١٩٦٧) . ففي الفيلم الأبيض / اسود
« **تحيا حياتها** » تكرر وضع المسين أمام حوائط موحدة اللون مع قرب
الكاميرا منهم . ويرى المخرج مكانا ضيقا أمام المشين ، ويصل الحوائط
في الخلفية الى حجب أي احساس بالعمق .

وفي فيلم « **الصيني** » يجد حدودار رهرة من الشباب النوري يعمدون
علاء المني (الذي سيكون معر حنسم الشووعة) بلون أحمر موحدة
يصرح في وحوها ويفهر محاولا لكي يلاحظ العمق . ويحدد الأشياء
الأوهى لونا التي تتحرك فيما حولها أمام هذه الخلفية المسطحة معها لتعطي
المكان العيلسي مظهرا لايتفق والمكان الذي نجيا فيه على النحو المؤلف .

ويستخدم ارايا بطريقة مشبوبة لشبوه المكان في الفيلمين
« **تحيا حياتها** » و « **امراة متزوجة** » (١٩٦٤) . اد يعمل في عدين العيلسي
بإستخدام مع كاميرا ثابتة لسمح الرائي احساسا باربعاده من المكان .

وهكذا يهدف حودار الى تحقيق مكان يصيب بالثبوت والصلابة والافلاق والسمير ، لكن يطرد المتفرجون منه - يقصموا عنه و يصدوا جازحه - وبوصفا عن هذا النحو سوف تكون قدر على تأمل أفكار القلم واستيعاب تصويره لمواقع وفهم حقيقة الاحتمال - وأهم من هذا كله نطق رسالته على أحوال حياتنا اليومية .

وتتميز بواجب آخرى من استخدام حودار للاقتصاد التكاملي في عمله الامتصاص لتعلم الأبيض / أسود « الفافل » (١٩٦٥) . وفي هذه اشاعة يدور حودار عناصر عديدة ذات محتوى حركي عال - مثل المصنوعات والسيارات الخفيفة والسيارات والأنوار الخاصة والصور الحائطية . وتعد هذه العناصر هي مركز اشاعة على المظاهر الساتية المتعددة براه في العمل الشاشة - ولا تشجع كذلك زاوية التصوير ولا حركة الموضوع عند حودار على الاندماج السطحي . فالأولى تتجلى الحدث الذي يتحرك مسجدا عن الكاميرا مباشرة أو منحها نحوها مباشرة (ويسمى التصوير بمحاذات محور العدسة) . فمثل هذا الحدث يميل الى احوائها كمر كمر من الحدث الذي يتحرك على حده بروايات قائمة على المحور . كذلك يصفي تصويره بالمحوري على المكان مختبرا مسطحا نسبيا . ويمثل الناس والأشياء معه الى الظهور كأنهم جميعا يتحركون على مستوى مفرد .

وفي فيلم « الفافل » ، يتلاعب حودار بموقعنا - وهي بومبا مسجدة من حمرة السمان الساتية . فهو على المستويات السطحية يقلد ساحرا أحاسيس أفلام العصابات والخيال العلمي والتكنولوجيا (عبد البونوبيا) وكذلك الفيلم السحلي عن الديكورات الهندية . وبحول هذه التحاكيات الساحرة دون اندماجها مع ما يشاهده على الشاشة لأنها تثير درجة عالية الى حد ما من التباعد العاطفي .

ويقدم حودار أيضا الماعز أسلوبية الى أفلام سابقة وهي الماعز بذكرها بامت ، مشاهد فيينا لا غير ، . فقد أن يدور ليمى كوسان (النطل) العدو بمدينة الفافل الى أن يصل الى عربة يوجد لفظة واحدة فقط . وهذه اللفظة الطويلة إشارة في جانب منها الى أمة أخرى شهيرة لمساعد طوبه دون بوليف - ليمى ف . و . موريار « شروق الشمس » (١٩٢٧) على سبيل المثال ، وكذلك الاقصادية السابق دراستها لعم ويللز « لمسة الشر » ومع ذلك يختلف عنه لاسطة الطويلة عن اللقطات التي ستحضرها في الذهن ، في أنها تفهم المخرج عن الموضوع ذي الاهتمام الأعظم . فالأعمدة والموائم وحدران لمساعد والطنية تدور .

وبن لبني كوشان وهو يسجل اسمه في دفتر المصدق تم وهو يسير رفقة
الضيعة العاسقة ان عرفته . ونقوم هذه الأشياء استراحة مقام نقلات
القطع في النقطة الطويلة ونفيد في الاقلال من سبها الى طولها . واهم
من هذا انها نفيد احساسا بشخصية تنقل خلال مكان يمكن تصويده
بوضوح .

دليل آخر على ان ما مشاهد هو مجرد فيلم هو استنوب الكاميرا
على امتداد المشاهد الاصباحية . فالكاميرا بلفائيتها الناعمة واستغلاها
عن الحدث يسبق لبني كوشان وتستقر غالبا في موقع امامه . ولأن
اسماها مشهود الى الكاميرا فمن الصعب عينا ن ندبح معه

واخيرا تساعد الاصحاء على ان تشكل ادراكنا بعام الفاضل
ويبين على الفنايين البصريين جميعا ان يحاروا بصفة اساسية وضح
الصورة في عالم اعمالهم . هل يريدون عالم النور او الظلام ؟ تصور
رامبرانت غالبا مصدرا في حوضه حيث لا يدخله النور الا عرصا فحسب
ويسهل فيلم برحمان « **الغتم السابع** » (١٩٥٦) مناظره في الضامه
ويبقى حرم المحسوس العاكس عليه جو عالم مظلم . وعلى السيفس يحدث
كل مشاهد فيلم حث حثي « صاب روسفور الصمغرات » (١٩٦٧)
في مناظر مشرقه في وضح النهار . عالم ديمى امها لفيلم . روسفور .
هو باصروره عالم نور . ما في « **الفافيل** » فقد حتى له عالم مظلم .
ويبدو النور بشكل عام منتشرا في برك منعزلة .

وكما ذكرنا من قبل كان قسم « **اللاهت** » اول محاولة كبرى لرفض
الاسم لسابع في سره . وفيه ادخل الصمغ التلاب للانقسام الذي سوف
يقود « **الماركة** » المسجلة على اعماله .

يسمح الانقسام المكاني اولا بحقق جغرافيه مكانه غير
محددة بدرجة . في المعالجات التقنيية المعهودة اذا عرصت على اشده
سيارة بحرك منه ابتدائية الى بين الشاشة فسوف يسفر مساره الى
بين الشاشة في النقطات اسالة اللهم الا اذا شدا دافع يعكس انعاجها .
ناسق في بقلة قطع تقليدية من اللفظة العامة الى البقطة اقربيه سوف
يبقى موقع العناصر الموحوده في المكان ناسا . وعلى سبيل امثال لو
سوهه ثلاثة رجال في لفظة عامة فسوف يطون في البقطة القريية الدائمة
على نفس الوضوح بالنسبة لكل منهم للأحر - الا اذا أشد فل لقطع
الى حركة ما خارج ذلك الوضع ندعو الى تغييره .

في مشهد القتل بهيم " آتلاهت " يحيط حودار نصفه مشطه ي
جهديته اسفوح لكي يسي ساكنا مكابا . وما ان يستقر حركة مبره
لسارة يلمودو على يمين الشاشة حتى سم بقلة قطع عصف على سماره
وهي تطلق صارحه على يسار الشاشة . وما ان يطمش نفوسا لوجهه
نظر يلمودو داخل سياره ، حتى ندفعنا كاميرا حودار الى نقطة محدده
خارج السماره عند مرطى ، محلات بينا نواصل سيرها باركه ايانا
حنها .

ومره اخرى سكب مهبج حودار للانقسام الرمانى على عكس بكسك
مطور حذا للقيم القسدى . سى ، ساسى هام خلق نظام زمى مهبج
(ان كان زمن الرؤية لا يناظر الزمن الدرامى) هو ضرورة مهبج المبرج
احساسا بأنه احسن حادته مكتمة . فى حين انه لم يشاهد مر اد .
سها فقط .

وفى عتب الاحساس يعطى حودار من حادته ما فى مما ندم لسوع
هذا الاحساس دلا كساب . ومره اخرى فى مشهد القتل سستادم
بقلاب لقطع القاصر (الذى يهدف حرا من الحدث) لكي يدمر ، عتب
بدلا من يدمر فلما مهننا نذكر مبدوعات صنعه حدا لا تكفى لاعتدنا
الاحساس نحو الاحداث فى حنا الدوميه . وكما هو الحال مع نكان
العلمى عند حودار . فى النظام الرسمى هو ذلك الذى لا يستطيع فيه
ان يشعر بالراحة او الاندماج .

وسين المشهد فى اتيهه نوعا من الانقسام الدرامى . اد كسا
نصور منظر القتل يرى اسفوح حواب اكبر فأكبر من شخصه يلمودو
سستادم لهننا . وفى هذه الحاله لا مبالاه اساء حادته السماره
بشئ . على الشمس . يحدث نفسه بطريقة مرعحة . يسريق على
السائقين الآخرين ويرمى بعبقده على الرعب ولكن السقف الذى
سستادم شخصه يلمودو لا يكتمل على الاطلاق لأن لا سى . يمكن معه
امر من ذلك . وهكذا سستادم الانقسام فى هذا الحال حندا لا سمع القاصد
الدراميه .

ومع ان الانقسامات الرمانيه والمكسبة تكثر فى مشهد القتل الذى
سبق ذكره . فيه سقى الاحساس المؤلف - كما بقول الفسوف سسالى
كابل - رؤيتك العالم مطننا الى انه لا براك احد . ومع هذا . يعكس
صبر هذا الاحساس المريع مثال للانقسام الدرامى وذلك بادماج المبرج

مباشرة في غمار الفيلم ذاته . ويحدث هذا عندما يوجه بلموندو بعضا
مباشرا الى الجمهور .

ويعطي تحليل اللفظة ابان فكره دقيقه عن الكيفية التي يعين
بها تكميك الانفصام عنه جودار .

تحليل مشهد من فيلم جودار « اللاهث »

اللفظة ١ .

بلموندو في سيارته على طريق زراعي (مسودا مخرج طريق من
بلموندو في سيارته بجوار النهر في باريس) .

اللفظ ٢ .

سلسلة من نقات القطع العابر لمناظر متنوعة لبلموندو وهو يسير
سيارته . يمدد بلموندو اناء ذلك . وهذا يشيء انفصاما زمانيا .
ويهيء الصوت قلما مينا من الاستمرارية .

اللفظة ٦

لفظة عامة مائة من وجهة نظر بلموندو داخل سيارته . وهو
بسيارة أمامه . المكان موضحى عند هذه النقطة .

اللفظة ٧

بعدم سيارة بلموندو في اتجاه الى أسفل الشاشة . وهذا يعني
انفصاما مكاني سبب أن اللفظ الأول (١ - ٦) من سيارته
بلموندو وهي تتحرك الى أعلا في نطاق الشاشة . هناك يمدد في وجهه
النظر من داخل سيارة بلموندو الى خارجها . ويولد هذه الفضة الفضة
مكاتب أكبر . يحاور بلموندو سيارته معلقا لن شخصي ذلك الفضة
الصريح . تتحرك الكاميرا الى الخلف بعد أن يمر بلموندو منها وينظر
خلفه ، ولكنها لا تن عند مخرج من المعارف عليه أنه حين
تستدير كاميرا لسبع اتجاه بفره شخصيه في موقع روثي سي .
وهكذا فان عدم رؤيتنا أي سي . وعدم موافقتها مفسر لذلك بتركها
مقصدين .

اللمعة

تسمر ساره بمودو على يمين الشاشة . ومرة أخرى يوجد المقصم
مكاني حيث أظهرت النقطة السابقة بمودو وهو يسوى سيارته الى
اللا وان امعن في نطاق الشاشة . (يسمر انحاء السير تاريا في هذه
النقطة .) بمودو يحدث ان نفسه فانلا انه يرحل عن باريس وانه
يوم ان يربط اموره سوف . احصل على المال . واسأل باريسيا نعم م
لا . ودعا يا حسبي وانص الى حواء ويلانو وروما . هذا يولد انفصاما
دراويا . فحل لا نعم ان من او ما يشتر بمودو . بعدئذ يقول بمودو
الريف حميد . وفي رعو محال . احب فرنسا . ويردد انعام موسيقى
ربيعه من راديو اسبارة . هنا يضطرم عناصر معايرة تصفع القوى
بصارم . وعند هذه النقطة يشعل شخصية بمودو ولكن لاسيء سطر
أي سجع لك ارضا شعفا . ومن ثم نسب الانقصم ادراعي .

اللمعة

سید محمود علی یسار الشافعی • مردہ آخری معصم وکایا •

المقدمة

[illegible]

● ● 家庭

[illegible]

يسر بلموندو برجل بوليس . ومع أنه سرى السيارة لم يسمع
وفان معقبا . لا يحب إطلاقاً أن يستعمل المراحل والسيارات حسب
النسبة .

اللقطة ١٢

يرى نضد الأمامى لسيارة بلموندو من نقطة واضحة جدا بحيث
لا يمكن اختصارها وحية بقر بشرية . (وجهات النظر حتى الآن ظلت تحت
التي يمكن للعين البشرية أن تلاحظها) . كلا اساره دوران لسيارة وحده
وسط الطريق يمكن رؤيتهما .

اللقطة ١٣

لوحة القيادة سما بلموندو يحظى ساره نفس . صيغ بلموندو
عساكر أولاد فحمه . يرى البوليس على الجانب الأيسر من الطريق .
يطلق بال بلموندو لتجاوزة كثيرا من السيارات بتهور .

(برداد السرعة ان أقصى حد ممكن في ندبا وبين اللقطات من ١٢
ان ١٩ وسمع الموسيقى لحدده العتبة الصاخح خلالها) .

اللقطة ١٤

تتخطى سارة بلموندو الساره على يسار الشاشة سيارة اخرى
وشاحنة .

اللقطة ١٥

داخل السيارة التي تتحرك على يمين الشاشة ، تدور الكاميرا
١٨٠ ° . نهي الكاميرا دورها . وسركا هذا دون احساس بوجودنا
داخل السيارة . ويمكن رؤية رجال البوليس على موتوسيكلاتهم وهم
يظهرون من خلف الشاحنة التي يحاورها بلموندو مند هيبه . الانطلاق
سريع جدا يجعل من الصعب مجاراة الحدث .

اللقطة ١٦

قطع قمر البوليس خلف بلموندو . داخل السيارة تدور الكاميرا
راحة ١٨٠ ° . سمدل على معالم طريقاً مرة أخرى .

اللقطة ١٧

مرر سيارة سموندو ولا من الحصة الأمامية يسمى وهي سحور
سيارة أخرى . يمر بلا استاريس المدورين بحوار الكادر الدية .
وهذا يعنى احساسا قويا بالسرعة . نلاحظ سيارة سموندو نحو يسرى
الشاشة .

اللقطة ١٨

نلاحظ رجلا لموليس على موتوسيكلاتهم يسار الشاشة (انقسام
المرور) وهو يحدرون بموسو . تعاد الموتوسيكلات الكادر ويستدير
المرور حركتها : بقية قطع من العجلات الدائرة وهي في منتصف
الكادر . (وهو نفس الموضع من تعاد اساسه مثل بقية المقطع من
سيارة بلوندو) .

اللقطة ١٩

نلاحظ سموندو على طريق جانبي ينحدر الى أسفل في نطاق الشاشة .
يحول الصوت ورسى . « تردد صوت السيارات العابرة وانغام
الموسيقى . وهذا يهين الاستمرارية » .

سرعة المقطعات من ٢٠ الى ٢٦ بصيثة بدرجة تكفى لتمييز الحدث
بسهولة . عن تقيض الايقاع السريع لمقطعات من ١٤ الى ١٩) .

اللقطة ٢٠

يظهر بلوندو ناحية الطريق الرئيسى ويبعد بروية سيجارة عن
فمه . وبهذا يتكرر تركيز لا مبالاة .

اللقطة ٢١

مرر رجل لموليس بموتوسيكل على الطريق الرئيسى .

اللقطة ٢٢

يصبح بلوندو كنود سيارته . وهذا يهين انفساما . حيث أن الوقت
بين هذه اللقطة واللقطة ٢٠ لم يكن طويلا أمامه بحيث يتيح له فعل ذلك .

اللقطة ٢٣

يمر رجل لموليس الثانى بموتوسيكله على الطريق الرئيسى . لقد

كان للموتدو ينظر في ذلك الاتجاه ولذا تحقق هذه النقطة بوقوعها .
يوصل رجل الموليس الثاني سيره على الطريق الرئيسي .

اللقطة ٢٤

يشتمل الموتدو مساره - مظهرا بأنه مفرح يرى - على عمليه
المطاردة . ينظر ثانية الى الطريق الرئيسي .

اللقطة ٢٥

يقف رجل الموليس الثاني على الطريق الخامس نحو الموتدو
عند هذه النقطة يكون السكين امكنه قد اسفر نائما على وجه العريش .

اللقطة ٢٦

ينسحب الموتدو طمحه في حراة القمار مساره . وعند فعل
ذلك يحرك الى مركز الكادر - نفس النقطة في حرا الشاشه التي سبق
ان يحرك اليها رجل الموليس في النقطة السابقة . بهذا المعنى يتلقى
حركاتهما (كما قدر لها ذلك من قبل) - يسقط طلسي . ما على
الموتدو لحظات قصار .

اللقطة ٢٧

من علا يرى معه الموتدو وهو يوجه لشمس . سوف ان يوجه
الموتدو لشارع في لقطة ٢٦ وهو يركب رجل الموليس هناك
وقد بعد تدرك ان رجل الموليس حركي ان حوز الموتدو (الضل في
لقطة ٢٦) سجد دونه على نفس الموتدو - حركي حركي (محسرا
والا انطلقت النار) .

اللقطة ٢٨

يقف على الطنحة . الموتدو يتد زايا الطنحة .

حدا حده هذه الحلة قدر من السمات مومته ان حركته
التي به حده - رجلا من حده ان حده - حركته - حركته
حركات برسمه و رسمه - حركته - حركته - حركته - حركته
من حركته حركته - حركته - حركته - حركته - حركته - حركته
رأى - حركته - حركته - حركته - حركته - حركته - حركته
ينقر فحاة من نظام ثلاثي البعد الى نظام ثنائي البعد .

اللقطة ٢٩

نقطة قطع وعبر إلى مستند الطسحة وهو مدور وحركة استعراضية

إلى اليمين وإلى الأمام حتى نهاية ماسورها وما بعدها .

اللقطة ٣٠

يسقط رجل مولس يسارا في اتجاه السحجات وقد أصابه رضاعه بملودو . ومن أصابه ماسوره يرى في منتصف الشانه وبالضبط في الموضع الذي كان يشعنه طرف ماسوره الطسحة في نهاية النقطة السابقة . وهكذا تبدأ ارتداد بين الضورين . وعندما يسقط رجل مولس يحرك الكاميرا بحيث يقع في وسط الشانه . من ناحية الشكل المبني الدفاع شكل المدقة وفي ذلك حركتها رأسية مما يخلق نوعا من التدرج بين مطيرها اللاني واساني المد .

وعند انقسام رعاشي أيضا مرصد يده انفعته . والحركة الرأسية الأخيرة (لقطة ٢٩) على ملودو والطسحة بطنه . رسوم من ملودو ن يتعرف بسرعة في ظروف كهذه على حمل هذا لطف . تصرفه اضري سدها يكون يرم وجسما . وفي هذا الدور ملانم باعتبار طبعه ماسوره في الدقة بالحدة بملودو ورجل مولس أيضا .

اللقطة ٣١

في النقاط طويلة سما بملودو يهرب على قدمه عبر حقل رحب . يستمر في وسط الشانه طوال الالتقاط . سما بدر موسمي بالكارثة الوشبكة .

اللقطة ٣٢

يحرك الكاميرا مهاديه فوق الكوبري المحاور لكسسه بورداء بباريس ثم فوق نهر السين . ويقسم المزاج المثير مرة أخرى المخرج من حيث أن التوقعات المتصلة يهرب بملودو لم تتحقق .

النفيرات في الإدراك الحسي

مع أن أفلام حودار الأولى تقسم المخرجين الذين تعودوا رؤية الأفلام التي تسمى بتحديد المكان والزمان مرتنا ، حيث يصبح غلاب القطع القاصر اسم وحيث يفقد الناس موقعهم لطعرائه مكانه مناسبه ، فسوى يعدو مثل هذا الانقسام إلى عموميه . وإدراكا من حودار من رواد السينما قد يعودون على ساليب الانقسام التي يتبعونها . فقد طور في أفلامه أسخره - « واحد + واحد » (١٩٦٨) و « ربح من السرقة » (١٩٦٩) ، « كل شيء على ما يرام » (١٩٧٢) - أساليب جديدة لتسليد حميوره منسبا للتواقع بطريقة جديدة ، ومالا أن الاندماج في انقسام الاحتماله (وهو ما يسميه بريحت ، أن يكون مالا بطريقة مسحه) .

ومعرفة أن القدرات لإدراكه والتوقعات تتغير مع الزمن . حين معرق عاما . فمادام المخرج ذا قدرات وتوقعات معسكه ومادام تلاميح المخرج هذه تتوسع بسوع أفلام التي يحوص بحرسها (ومن له خبره بالسينما) فإنه سرى على ذلك أن السمات المتخصصة في عهد يمكن أن تتغير . وقد تفرقت لعيلم « اللاهث » على سبيل المثال ، قدره على سمنائه حمابر سنة ١٩٥٩ بطريقة مبرره ولكن لا يحتمل أن يكون له مثل هذا التأثير على حمابر سنة ١٩٩٩ . وبهذا المفهوم يمكن تقسيم ن مستوى سمات كاتب يرى يوما من الأيام ولكنها الآن غير ذلك .

الايهام الجزئي :

لما أن دلائل المنظور والظن نفسها على أن « يرى » مكانا تلامي بعد سما لا يوجد غير سمنائه سمنائه مسويه . فاما دليل « يرى » أحيانا صور العمل الأسفل اسود بالالوان التي كما يتوقع أن يكون عليها .

وفي قسم جون فور - « عناقيد الغضب » (١٩٣٩) - مع تراجيدية كيف يمكن أن يستحق هذا الأيام خرمي . فقد رجحه طويته في رواية وكلاهما إلى احتاجا الخدوف ، سمعت مبره مباحي . بعد اعجاب من حميره الشاطم الخسسه في كلفورنيا ، وضع ن الخسسه في أسفل اسود فان المخرج هو الآخر « يرى » سمنائه اسوده . من أن قدره من حربا بهذا السبيل الحمي فيصور مسحات ولكن خسسه رارة . سمنائه الخسسه في كلفورنيا . سبوت كذا على . سمنائه مع اسود

الكسب المبسط لاوكلاهوما سي يحتاجها العواصف اسرايه - والذي
طغى على الشاعرة حتى نبت البعثة من ساق عيتم .

وفي قسم دراسوا بريمو " الطفل الوحشي " (١٩٧٠) صهر مناظر
الطفل في بيئته الطبيعية بالعناية ودره الكويبات والاحجام وتباين النوعية
(كما في قسم فورد) التي تشجع على الالهام دالوان . فالبيئة المحصورة
معروضة بألوان رمادية باعما ، مع عينة براكيث الأسياء ودرجات ألوانها
المؤكد بوجه عام . ويكمل هذا أساين ظاهرة الالهام الحرثي في مناظر
العامة لتعكس فكره العيتم ان الحياة في العالم انحصر أقل ثراء مبيد
في العالم البدائي .

ويصبح الالهام الحرثي برؤية النور في افلام الانص / أسود هاما في
دلاليه بسبب السعور انفسى خلال الأربعينات والخمسينات بأن الأفلام
المثوبة ليست ، واقعيه . وأولئك الذين اعبروا الأفلام المثوبة كذلك
كانوا معظم الأحيان يساهدون افلاما انص / أسود . ومع استثناء فدراجم
على رؤية النور في الانص والاسود أكثر فأكبر ، كان من المحتمل أنهم
سوف يرون النور في الأفلام المثوبة نوعا من المثالية . [الملاحظات الواردة
في هذه الفقرة لا يسفى أن تؤخذ على أنها نتائج بحث تجريبي وإنما
بالأحرى كاستنتاجات تمررها ملاحظة الوعي السليم] .

وظهر قسم سر نوحدايوفشش « عرض الفيلم الأخير » عام ١٩٧١
وهو قسم انص / أسود يصف أمريكا المدينة الصغيرة في الخمسينات -
يكشف الكبير عما وصلنا اليه في علاقتنا بالأفلام الانص / أسود والأفلام
المثوبة . اد داسسه المخرج السبعينات الذي اقصر حربه بوجه عام
على الأفلام المثوبة فان استخدام الانص / أسود يعطى لثائر يساعد أحداث
الفيلم .

نجد المخرج المعاصر ان واقع اناريس بولاية تكساس في فيلم « عرض
الأمم الاثني » در سبه كمر بروده وكآنة ومير من انواقع الذي لاحظوه
في الأفلام المثوبة - رحلال سلالتين ستة صد فيم فورد ، عناقيد الفصبي ،
حتى قسم عرض الفيلم الأخير ، بحرن دورة كاملة ففي حين كان النور
في لا بعاب ينفى مثيرا عمر حمقى على الأفلام الدراميه . اصبح
انص / أسود في سبعينات هو السكن اللاذقي . وهكذا يسبح
ادراك المخرج لكن من النور والانص / أسود بعصر عام لئسسه .
فإنه الذي يرى بها مخرج وحيا من وجه التمه لا يحكيها بحسب

السمات الخوهرية الخاصة في الشيء المرنى . من يحكمها ايضاً ما اعتاد عليه المخرج وتكفيه التي تطورت (أو لم تطور) بها قدراته الإدراكية

عامل الاعتقاد

يدل ظاهره الانقسام على انكسبه التي يمكن بها ان يحدد السمات احتمالية بواسطة توقعات المخرجين - التوقعات التي تسبق من كل من تحريره انقسم وما وراء اعينهم . ويوضح الايمان الخرسى برؤية اللون في انقسم الأبيض/أسود كيف يؤثر انقدرت الإدراكية انبعره في اسباب الخياله . وسوف يصف هذا القسم كيف يحلم المعتقدات في بعض اسباب الخياله بالأفلام . فأكبر من المعتقدات - عن الخب وأرواح ونفسه والمجمع والله وأخرية والناسي والسمسم - التي يحيى بها عند مساهمة أفلام . يسبق بنا ويعين في متاعر محبته من ناهيا ويبثق بعضها الآخر مباشرة من الأفلام ذاتها .

ووجود السمات الخياله في قسم ما يعتمد حرننا على ما اذا كان بعض معتقداتنا أم لا . فقد وصل قد عابت بكونه . " الخريج " جمهور عام ١٩٦٧ بعض معتقداته الأبره عبده . وولدت الكبره من قدسه القصد وحبوبه عن رصاصه بند المعتقدات . وكما المعتقدات السائدة . وهذا سبيل افكارنا من قبل . آخر ينضم في انبيائه . والحب الأصغر يستطيع ان يحيا حياة افضل لو استنشاخ بند اخلاق احسن الأكبر . ومفاج السحاح هو انقسم احاطه والروح لاند منه لإقامه حماه مكمنه .

قداه قسم . الخريج ، هذه المعتقدات في رحرارها الموضوعية اعتباده ثم تعدد ينال منها . واحد موضوعات السائدة في نوعه قصص الحب (التي تسمى " الخريج ") هو موضوع انداد لنبته في آخر لحظة على يد بعض (آخر ينضم في انبيائه) . وكما تدعب بند القته حاده يكون انبته بد دفعها الحروف ان حبب يوسف ن يروح الرحن الذي ؟ أصبح لها . ولكن اسطى بعد احباده غصت كنهه وابهاكه في مضارده مقبلة - بعض ان انبته في تمام اللحظة التي تكاد فيها وهي أهم انديح ان سطق بالكتابات الصبرية . وفي هياح شديدة . وسقط دهنه الجميع انقسم سطق بها حارن . وهناك بعدا يركبان أو يبحران و يطهران ان مسبق من السعد . مطمئنين ان ادركهما بان وحيثما كان معناه أن كلا منهما حب الآخر حفا وإلى الأبد . ومع أنه في قلب سكة .

يوجد انحد آخر لحظه الا ان النطر (بن) Ben لا يصل فعلا في الوقت المناسب لمقعد انضبه (الي رومسبون) وبدلا من ذلك يصل بعد حفل الرفاف لمجرد مسنكه من قداسه الأسطوريه .

وأكثر من هذا فان بن - باستخدامه صديقا أنص صحنيا محاصره سيهود انفس وسد الباب عنهم ساعة الهروب - يفضح عن زدرائه لرموز السيطه الروحيه التي بناوى احساس ، المواءمة ، الذي يربط بفلديا بعملية انقاد من هذا القليل وعكدا بهون اسهاكات « بن » الآتمه من توقعات اولئك الذين عودوا على الافلام التي تدور بفكره انقاد المسجحه الأخره

ويستمر التعيرات في الموضوع سما بن ، و « اين » - وقد اطمنا في محسنتهما بالأيونس - بحدفا النطر أمامهما مباشرة بنفسه منهوره بخالف تماما النعه السعده دائما ادا التي تنهى الموضوع بها كما جرى العرف .

وعلى مدى انقدم روى سخرية صاربه احياه المرححواربه التي يجدها آنا ، لحسين اذ ن الاعتماد السجل هنا كان من « الموصات » لفكره المتدارله ن الشباب يستطيع أن يصنع سعندا ادا بحرر يوما من سالت حياه آداتهم - ومع ن « بن » ، و « اين » قد حققا امراض هذه الحال فان المنصر النهائي (منصر الانس وهما حاسنان في الأيونيس) يتركنا والاحساس بحدفنا سيمما قد لا يكونان في النهاه اسعد حالا من اويهما .

ولقد مارسنا المصعد التي بيت عليها الأحداث في قديم « احريج » نفس النادر على حمبور ١٩٦٧ - التي تدارسه اسوم بقرسا ، ومع هذا عندما يقف قوه هذه المصعدات سوف نضال بالليل فدراب القصد على الانداع واسهوين من شأن التوقعات ، وسوف لا يدو انقدم بعد ذلك طريقا مضحكا أو شديد الانفعال كما كان .

ويمكن ان يساعد فخص قسم قسم يسمى الى عصر آخر على انصاح كيف يكون حمرم بالقسم سنيه في العسال - فقد أدهن قسم روبرو روسينسي « الزهر » ١٩٤٦ ، جمهوره سما بعد الحرب العاشه اساسه بواقعيه لانه في هذه الحال عكس موضوعات كتاب قد تنسب على معتقدات سائده كانت افلام زمن الحرب قد روجت صورة رومانسية

لنحرب لى دلى فيها أبطال المعارك بها. وفه وكنت وطيبهم بهالان
المجد .

يقدم قسم " الريفى " صورة مخيفة تمام فى تصويره للعرو
الأمريكى لايتأنا لا يعرض عبسا اطلاقا ويؤكد على مضاعف الحرب القاسية
القصعة . انها تار دافى من المؤس والسعد والسكر والهكمة والبدالة
والسحر . ويمكن أن نرى قوة قسم " الريفى " أن قدره على تحطيم
الافكار الرومانسية عن الحرب . إذ وجدت جماهير رواده من الذين توقعوا
فدما عن حرب بحوص عمارها الاضلال القس مجروعي من تحقيق
توقعاتهم .

تطور اسيد لافساحى على سنان احصوص الرومانسيك ،
المعجود . فالجو العام لطيف ناعم والوقت هوام عطوف . يسكن أحده
العشاق مستحاره . ويحدث هذا الفعل اسماه حدى اثنى قصته وفس
الراه بعده نفس . بهتت توقعات المتفرجين رواده عاصفة حائلة .
وفى قدره لاجه تخطت عاهرة حدى امريكا . وفى الغراس يذكر لفاه
مده سبه أشهر سابقه مع امراه حينه مدعى فراستسيكا . وفى لقعه
استرخاخ (فلاس نك) ترى نك المراه الى يذكرها هي الآن العاهرة
دون أن تعرف عليها . وحسنا بمام برجل عنه باركه له مذكرة سعه
ان نهر على فراستسيكا لسرينه الى نفس فى ذكرياته .

بعد مخرج من اماء عره ما بعد الحرب حث كان من المتوقع أن يوجه
الحدى أن المكان الذى تحدده المذكرة . ون يقدر فراستسيكا مستحده من
ناب ومثلث العاهرة ون يعنه اكساف كل ميمما الآخر . ولكن الاهريكى
تطوح بوحبها بعدا وينهى القدر نقطة فراستسيكا وحيدته تستطير
رحلا لن يأتى اليها أبدا .

لم يجد المتعذبات التى فى القصة " الريفى " ثم انصب الى
الكان ساعده لوم ولا يحتل القدر الآن دور الراعى الذى كان له
فى تصويره من السامية بل فى الحية من قدره عطفه .
راسب سبه الواقعه هذه ماز دعته . فى بعض - باب - فلام مر
مع ارض أن حرا من ماعه الف اسب - فى راي فى آخر - نفس فى
فده - فى حياير الرواد فى رمان مده . وكما ان معصيات
اسد من وحسانايم وفرايم الادراكه . و . فاعلم نهر وكنت
(بالنسبة لأولئك المتفرجين) تعتبر حتما سمات أى قسم .

الجزء الثاني

قدرات السينما على الوصف

أحدث الصريبات انسى سؤلى خلافة الصورة العلميه بالواقع
الخصمى مكانا بارزا فى الافكار الدائره حول الكيفيه اسى يصف بها فيلم
موضوعه . وفى الفصل الخامس ساعتر آراء ثلاثه من اصحاب التطريبات
المعروفين . والفصل السادس يعالج كيف يستحيل الانبياء واقعته أو غير
واقعته فى عام الفهم . أما الفصل السابع فيصف صريبا آخر من صروب
الواقع السيسى ألا وهو السريباتى (ما فوق الواقع)

٥ - اقتراح الواقع بالقرن

ان ای جسم منظور او رسم تشخیصیه او موقع او حدث او واقعه
می مسلم یمکن آن بهرنا کافر واقعی لایه بتلاقی مع حرمینا بالعالم من
حولنا و لایه فاس تشخیصی فی صوم، لعالم استسقی بدایه یقیم معین .

ولقد كان من بين اهتمامات الصحفيين المسلمين في علاقة الصحافة
بالمسألة الاجتماعية وادى بعضهم الامر الى ان يدركوا ان
الصحف لا يمكن ان تكون سبيل للتغيير الاجتماعي والواقع
هو ان الصحف لا تكون هي التي تحرك التغيير ولكن من الصحف
فيلما يمثل الواقع .

[illegible]

الاجتهاد في استقاء ميدان الوان انشعبي بناء ارصاد اسس نسي
تحيد فيها الصورة السيمائية عنه .

وسنرى هذه التصريات جميعا في مدخل جوهرى الاتحاد وصف
اللامع احبته ليعلم على بها هي التي تحبته كسر او اثن واقعته تصرف
الطر عن السياق الشامل الذي يحدث فيه . وبصرف النظر عن الخوارق
القائمة بين حكامير الرواد الذين يحرصون بحرية الميسم وبصرف النظر
ايضا عن مثل هذه العوامل النسبية الأخرى .

وسنأولنا مع هذا المدخل الجوهري المستنور ثم تحديد مدى ما يوفق
النه حرة من قيم أو حر وه جميعا في استمساخ الواقع وذلك بقياس هذه
اللامع التي تصنع الواقع والتي تصنع اللاواقع مقاس كل منها الآخر .
وكما سادب اللامع لى تصنع الواقع كان العمل أكثر واقعة والعكس
صحيح .

أسلوب المونتاج عند آيزنشتاين :

طور سيرجى ايريشتاين وغيره من أوائل المخرجين السيمائيين
الروس أسلوب المونتاج لكي يحققوا فضلا تاما بين الصورة السيمائية
والواقع . [من أبرز المرموزين بين رجال المونتاج الروس كان
ف . بودوفكين وليف كوليشوف] ويشير « المونتاج » إلى وصل لقطات
المفردة بحيث يراعى لتؤلف « كلا » ذا معنى - ففي مذهب ايريشتاين
أن شذرات الصور غير المولدة التي تستحدث الكاميرا لا تعطى بمعنى
أو قيمة جمالية حتى يوصل بعضها البعض وفقا لمبادئ المونتاج . وتصبح
النتيجة وسيلة لنقل الرؤى ذات الدلالات الاجتماعية والفنية .

ويسوق ايريشتاين أوجه مشابهات بين الفيلم والموسيقى والشعر
لكي يبرر تركيزه الشديد على الوليف أكثر من التصوير الفوتوغرافى .
فلا نغمة الموسيقى مفردة ولا كلمة الشعر مفردة (كما يذهب حقه
دات معنى أو سمة جمالية . نفس الشيء مع لفظة مفردة في العلم .

نحربة عمية أخرى . أحراها مخرج روسي آخر هو ليف كوليشوف -
بوضوح طريقة المونتاج ، إذا لا يمكن اعتبار أمثلة بمفردها ذات معنى .

«مى عندو لبحر به امدهجدهم لقطه لوحه مدهم فى سدهم دجهم
 سدهم دجهم سدهم مدهم . فى السلسله الأولى لقطات . بعض
 سدهم بصور حوجا سلفاده حده . سدهم على وحده اما اب السلفاده
 اربعة ودهم الحده سدهم . فى السلسله التاه لقطات سدهم
 اسدهم على ادهم على ادهم على اسدهم . بعض اسدهم ويرى مقدر
 اسدهم سدهم . ومع سدهم اسدهم نفس اللفظه لاسدهم
 اسدهم فى كلا عمده الموناج فان سدهم سدهم دجهم فى عن الراى .
 وكما سدهم كرسى اسدهم نفسه يكن اللفظه المدهم وه
 ويرى فيها ما اوحى به الموناج اليه .»

وقد انكر امدهم سدهم برجه احده لبحر به كرسى فى
 فيله « النافذة الخلفية » (١٩٥٣) وسطها (بعض كلمته) على السدهم
 الذى لبحر لدهم قريه ل سدهم ردهم يطل من النافده
 على كتب سدهم يدهم ادهم فى سدهم ان الارض . يعود الى اسدهم الذى
 برسم سدهم حايه على سدهم . ولكن لو اظهرت محل الكتب الصغر
 هده سدهم عاريه سدهم سدهم الراضه امام نافدها لدهم . ثم
 عدت الى صاحبها المسدهم مرة اخرى سدهم تدهم فى صوره عدهم
 قدر .»

والنقطات التى سدهم فى كل من المشاهد المذكوره آدهم مسدهم
 من اماكن وارمان سدهم فاقطاع هده الاشياء والمظاهر من ارساطانها
 النومة بالمكان والزمان وتوحيدها بطريقة سدهم . يسبح خلق انكار غير
 ماضيه فى سدهم الفيلم غير المولة (وهى اللفظه) سدهم الحقيقى .

وبطرة آيرشساين التى يرى ان السكيب الثقافى كدهم ما يعوق
 الادراك الحسى سدهم فى سدهم « اكتوبر » (١٩٢٨) الذى يساعد فيه
 الموناج على الصغر عن رده مدهم بالذات - وربما غير ملحوظ - من
 ادهم كرسى . ذلك الرجل الذى براس الحكومة المؤقتة السابفة على
 ثورة اكتوبر . فاللفظات المأخوذة لكرسى بزيه الرسمى سقاطع معها
 صورة لطاوس نافس الريش عن ادهم . وما ان الطاوس وكرسى
 غير مواهدين فى نفس المكان والزمان . فان اسدهم يشهد وسائل اخرى
 ليربط بين مظهر وبصرهات العائد والظاهر معا . وبينها الرهد المشهود فى

مفهوم "الساقي والرهو من جانب فائدة رعيم (كرويسكي) وطاروس .
وهكذا تم احراجنا من طريقنا المألوفة لصور السطة .

راى ايريساين عنصر . الصراع . بين اللفظ كوحدة من اسس
النم في الفيلم . وقد اوضحنا الكثير من امكانيات الصراع الفسه كما
استخدمها ايريساين في دراسنا لسوليف في الفصل الاول . ففي فيلم
« اكتوبر » تعبر السطة المناسبة عن الصراع في منظر يعرض به حشد
من اناس صغار الحجم نسبيا وهم يسقطون سلالا عملاقا يرمر لصدام حكم
يعومونه . ويوضح مشهد . سلال اوديسا . بفهم « بوتكين » كثيرا من
اشكال الصراع الاخرى . فالسمات الحرافكة (السابسة) متصارع
عندما يتقدم القواب العسكرية نحو الجماهر المتسرعة اسفل السلال حيث

يكون حركات الحشد المنظمة الصارمة تتدح حرافكة متصارع مع السداد
المسبة التي يكونها الناس وهم يعرفون سندا . ومتصارع البور والصل
عندما يحمل المراه طبقها المصاب تحت الضلال (رمزا للسلطان الحيود
غلبها) التي تطرحها هناك الحيود الراجح . والصراع بين حادثه ما
والرمز الذي يستعرقه حثوبها قائم في مشهد « السلائم » احيالا قصاعه
لحادثه يضطرع مع التوتب القصر سميا الذي يستعرقه لتحدث . وصراع
لاحجام سحلي واصحا في المشهد الذي يرحب فيه مثاب القوارب الصغيرة
بتدحول المفرعة الهائلة الحجم الى الميناء .

ولا ريب ان هناك وامر من الامسية الاخرى عن صاظر في عين
ايريساين عن الصراع . ان حرج القلامه سوليف مؤسس على هذا
التمكن الحدي . ومع هذا يسعى ان يكون واصحا ان اللفظ بفرديه
لا يحسب ان بها معنى و دلالة فيه في . جا . وانما هو ارادفيا لللفظ
الاخرى فقط . عن طريق بناء معنى متصرا . يبدأ بـ احراج سندا
- في حديه ايريساين عن ارسلط (ر . ح .) المتسرعة الفسه
والزومع . على التوتب كـ من السط . يعرود التي .

اسلوب اللفظة الطويلة عند بازان :

على عكس من
حرج في اللفظ المتعاقب
والفقه الفسه في تباين
حيويا في فن الفيلم فلا يسعى حسبان اداة لتصور الاولى . يرى تاران

أن الأسلوب السيميائي القوي الهادف هو ذلك الذي يوظف النقطة الطولية
والنقطة العميقة .

وهذا الأسلوب يستخدم في الألعاب الأعم جسميا بصورة المواقف
والأحداث . فالنقطة الطولية تسجل بصورة مائية حدثا كاملا في نفس
نقطة مفردة . ثم نخدم المؤلف بعدئذ جميع رتب الأحداث ابتداء من
منها بمعنى وصفات فنية خاصة به .

واساره نازان أن . حدث كمثل . بوصفه انه صورة في النقطة
الطولية سيمد صولها من تعريبات ارسطو الذي ينادي بأن الامراض
تصف حدثا كاملا . يكون له بداية (أي ما لا يسبق سينا بحكم الضرورة
النسبية ولكنه متوحد بصفته) ثم نهاية (وهي ما يسبق بصفته ولكن
لا . عه سي .) ثم وسط (وهو ما يسبق سينا بسعة العناصر) .

والسمة الانساجية لقيم ارسون وندر . " لمسة الشر " مثال لحدث
كامل . حساد ورخ القصة الموقرة في السياره بداية الحدث . ثم
تغير بعد القصة التي ابتداء فعل اسائر (زارع نفسه) في نفسه
عند شروق هسون ولأى وركاب السياره وهم يعبرون خط
الحدود . ربيع حدث عما به بافكار القصة . وباندوخ هسون ولأى أن
مكان الانفجار يبدأ حدث جديد .

ورخ نازان . ما كحر مما سمي بـ اسلوب انقطة اشولية - هره
النقطة العميقة التي تقدم منبرا موقع الحدث تغير فيه احسنه والاسمه
مما في الحرة . وبعد استمحوه وندر في نهاية " الموقرة كثر
عديسات مفرجه الراية ووسايل أخرى لكي تقدم منظوراً عميقاً الصورة
من هذا القبيل) .

وسايل انقطة طوليله والنقطة العميقة له فسمه في أنه يوجه إلى
الحدث على اكمال مكان حرف ، اسوره العمدة (ورماله) انقطة
الطويلة) .

وكان نازان يسير إلى هذا الاكمال عندما كان عن قسم روبرت
فلاهيرتي « نانوك الشمال » (١٩٢٢) :

« شيء لا يمكن إلا يظهر لنا الخط الشبه لصيد حول لفقه
في فيلم . نانوك ، الحصاد والخره وحيوان القصة جميعا في نفس النقطة .

انه ساطع وله احرام للوحده المكانيه لحدوده ما في حين ان بحرهما كان سيغيرها من شيء حقيقي الى شيء متخيل .

وهكذا حسنا يعرف بانوك الاسكيمو الضباب صهور الحيوان في الحفرة انني صعبا في الخلد . ساهد عنده انصاره عرف بانكها وقد انصب قائما على احتره ماعا برمجه . . . فالبقعة الطويلة بوكد هذا . الاحرام . لرمز احادته . وفي انوك دة . سمح لنا انزله العصفه . ان ترى لسته الكاهنه التي يحرق فيها صيده حيوان الغنمه .

ويطرد اسلوب البقعة الطويلة والمزده العصفه ايضا بصره اناحه انفرجه لاكتشاف الدفع ويقد ر العموص في لسوك الاساسي . ان ان السوك الاساسي كما ترى دارا يتضمن كسمة جوهريه صفة معينة من العموص او الجنس . ونحن في حديثنا لنوميه نلتم بلاحت جرد من الصروفات ينبغي ان استكشف المعنى والماضي الذي كمن وراءه . نحن نعرض الامنيات والظواهر وردود الفعل كالمزمار الملائكة والسماء والوايد . وقد بعدنا ان نكشف معنى المعنى على مر الزمن . والام التي نعرفها و نحرك مشاعرنا و رصنا جمالنا . ينبغي هذه القدره وما لا يسيطر المعنى في السوك الاساسي بالعموم . سيما نعيش محالا بشي . من العموص ايضا . وهكذا يستمر اعتراض دارن على اسلوب الموناج في ان يمكن الادراك الخفي لتفريج بصره صارمه لا تكاد سمح له ان تكشف ولا ينبغي . به سمح من الجنس او العموص . وفي قسم **اصراب** (١٩٢٦) عندما قطع ايريشاين من مختبر دوج حيوان في مختبر حراره ان دمج القلوب الحويه لا يوجد عموص او الجنس . فالمخرج من سوفر لديه انه ماده لتستخدمها في الجنس . وسوف نحن ذلك الموناج نفس الشيء في اي وقت يرى في . والموناج في قسم **الكتوف** (وقد سمع مناسيه) الذي يربط بين كريسكي واحاروس . مثال آخر على التفكير الضار لادراك المخرج الذي يجنبه اسلوب الموناج .

ان اسلوب الانفاضة اطريه عمقه الموزد نسي . محالا لتدرانا على اكتشاف الدوافع وعلى ادراك المعنى في الخلد . ان نساهاهنا المتواصلة لحد ما نمره الاستغاثه الضويه . نستطيع ان نسيطر الدافع . نفسا بدلا من بوجه رويما في مسار واحد كما هو حال في نحن ايريشاين . فالنور العصفه سيمر حسبها ناسمه لشاميه التي يحرق في طوعها الجنس . مربه بذلك الماده التي ينبغي ان نذهب ان مشتمل انها نسله البحث عن المعنى الكامن وراء الحدث .

وحيث يسعى لاستبط الدفوع وبواحه لصبوح يردد انداء مع
استحضات ويتهى. عند الأسبوت للممثلين المؤهولين مجالاً لغدايم
انصا . فالممثل أمام الكهنة الدائرة باستمرار طوال حدث كامل ومع
المسلة لي أن يستجمع كافة مواهبها الطبيعية لاستداع انماط من اداء
رائعة أسرة تستهوي المتفرجين .

ولأسبوت استقلته الضويته عمقه اسؤره انصا امكانية .
مستورات متعددة بخص . ان عندما يساعد فديما يريد أن يست
سعى وحيث نظر عديدة حول الاحداث المعروضة . وقد يريد في و
ن دعمت ساحة ائيل . سببا في اوقات اخرى قد يريد .
الأساء من وجهة نظر مختلفة . ومن لخص في ن صوب التصوير
ناران ينس بهذه الامكانية ان حدها اغصى . ومع زوبنا غير انه
في ممر معين ومع الحب الكامل وبسبه استقلته مامسا .
بروحا القطري ان حدين وحيات اسطر المحففة وبفديما .

وسبب نفسه التي يحدها ناران في سبوت الالباقه القدره
براه ينحار بسده ان ساداه من القسم يستجمع ان يقدم صورة
ينكرونها في العادة عليها

" يسمى ان بسده السحاب الجمالية لتصوير القوبوغرافي في .
في عريه الخفاى الواقعة . وليس من سببى ان ارجع بعدا عن السبه
اعقده لهذا العالم الموضوعى انعكاس صوره هذا على رصف رتب
ار ايلاه طهن هناك . والعده استده الحس وحده . سجرده مودوعها
من كل تلك التوسائل لرويه . ومن تلك التصويرات استده امراكه
دث اعمار والدين الروحانيات استده عيسى بها . قدر على
فدسه يكن سانه القدرى ان استاهى وبالسببى ن محس .

وقد نادى سببى كاشى - وهو فسوف معاصر - سؤره مع
ويبحثي جوعر العكره في صوره في ن اعلم يمكن مدرسه من
العالم ساء رويه . ومع غير مقورين - مما يسميه . حاله البور
هي في حد ذاتها :

" ان القول سببى برعب في رويه العالم دانه معاه القول بآسا
حاله الرؤيه في حد ذاتها رؤيه فلم سبباني يجعل هذه اعلاه
آلة . وسبب السبولة عنها من ايدسا . ومن ثم سبب الاعلام السبولة

أكبر مسعى من الواقع . لا لأنها مهترة إلى دسا الحال بل لأنها انما
من الحال الذاتى ومسئوليته

ويستمر كافى نقطة « آلى » - كما يبين فى مكان آخر - إلى « أخفقه
مكنا . كنه التصوير العوونعراى ، وبخاصة عينه اليد البشرية فى تسكن
هذه المساء وعسة محبوبة عند عرسها على الشائنة . »

سحق أصداء افئاس باران واصحة عند كافين . هناك شىء ، آلى ،
حاضر . حال السيمائى يسمح لرواد السيمائى ان يلاحظوا دون حيد من
حلال . تصورات مسفة مراكمة ، « عمار ووسج روحانين . »

عدل باران نظره نظرية لا يسبحها كافيلى - اد مع انه يعادل
من . من ومن يارب ممكن لصورة العلمسة ان الواقع . فبر يترك
القص . عدله المسفة فى القسم اسى يعوق سعى المخرج إلى استصاح
الواقع . ولذلك يحدد مواصفات التناظر الذى يعبره حوبا لانداح من
سينمائى . وطبقا لراى باران ، فان معرفة هذه المسفات على المسطر
لا تقبل من امر . سوى فحقى عملة الاحبار كما يمارس فى القسم .
لاحد . الذى يقوم بها صانع الفيلم - وهى احبارا مسفة باعصر
لمرسة راجوب - ذب امر أيضا كما يقول ، فى بقوة الفن فى حين
بها در بعض الواقع . ويستشهد باران باصحاب الواقعية الاشاع
لخدمه الذين اصدرهم قصور معاديم إلى تسجيل صوت وحوار ثلاثيه
بعد تصويرها . وقد اسيد عدله . بلنس ، الصور هذه إلى عدل
لومعه . حيث تمت المسفة بالمرامى التمسفى بين الحدب واتصوب .
ومع ذب . عظم سبب الشى بهذه العمية المسفة لان الروابط بين عناصر
المرئية والصوت أمكن معالجها بمراعاة .

كانت بحول المسفع (التوليف) دون استصاح الواقع .
د لا . حد فى ملاحظه التومه لدرساء والاستخاص والوثائق ما عرس
طرادها عمنما سج بالقطيع . اد حنما سقى نظرسا المخدمه من
نفعه فى موقع معين ان نفعه اخرى . فلاند من أن يمر نظريا عبر المسفة
المخدمه سيما . لكن بالقطيع . نفقز الكاميرا من رؤيه حرة . من الموقع
إلى آخر حادفه كل شىء . مع بسهما . كما يعوق التقطيع بدوى الاحداث
باعضابا مرارا وتكرارا - سدرات محترنه فحسب مما كما يستطيع فى
الحياه ملاحظه فى جميع مراحلها . وطبقا لراى باران ، فان هذه المحصرات
لدرامه المفاخته نعدنا نفقد مهمما للحادثه ناكمها .

س.ه أخرى بملصق الواقع في العلم السيمائي هي وجود الحادثة الهامة . ويحدثنا بارات عن . مشهد رائع . في فيلم فيوريو دي سكا « امبريو د » (١٩٥٢) الذي لا يحتوي على أية حوارات هامة فيقول يحصر الكاميرا نفسها في مراقبه الخادمة وهي تؤدي واحسانها الشرائع المسطحة العوران في المطبخ وهي عاتزال نصف نائمه ، اعراق السيل الذي عرا حوض العسل طحن الس . فالسسيا هه نهم على ايسا الشخص تماما ، لكن الاختصار ، ذاك الذي بهانا له كثيرا حد محب بعه مفسما . فالاختصار عمله روانية وهو مفضل بطبعه ولدان فهو بحريدي ايضا

ان نغاهه الاشغته التي يمارسها اعدام في الصباح اكبر واقعته لاسفارها الى الاختصار الدرامي .

ملاحج أخرى للفيلم السيمائي ، يصنع عبر الواقع ، هي الصورة الابيض / اسود واستواء صورة الشاشة - وهما محلا ، كذلك لانا نرى ما نراه بالالوان وياعاده الثلاثة .

دعوى بارات ان هي انه لو لم يكن ثمة صوب ملفوف ولا نقاب وضع ولا اختصارات دراميه ولا أحداث هامة ، ولو لم يكن الصوره نص / اسود ومسطحة ، لنجسم بابر الواقع الى اقصى حد . وربما اردت نلام آندى وارمول « الثوم » (١٩٦٢) و « امباير » (١٩٦٤) على النال كاقلام تمثل أكثر ما يصل الى هذا الانحاء الذي يصنع لواقع فعينه اليوم ، لا يريد كثيرا عن كونه لفظه راحده طويلة الى حد لا يصفي ارمس انا ، نوهه لئلا مدة ثمان ساعات متصلة ونسم امباير يعرض مساطر نائه على شمسه محراه سى ، امباير مسيب ، سوبوروك خلال فسه قول تماما . فهما يحويان على حد ادنى من ملاحج اللاواقع التي نذكرها بارات . ومع ذلك يرتفع بارات اختصار عدى القصور فما د يحب في ربه أن يوظف التقطيع والاختصارات و أحداث الهامة ، اليها من الملاحج الأخرى في صنع فيلم في . هذه هي ، مشارفه الخياله التي يتحدث عيا بارات بوصفها كامة في صميم ي استوب واقعي في الفن السيمائي ان « استسباح الواقع بأمانة ليس هه » . بارات حتى دا امبريو في الفيلم من التي الخلفي اقرايا وسه بعد يصنع واقعا ويعقد بذلك طبعه كهن . ولعله لهذا السبب يعتقد ان العلم الفني سعي أن يكون عفاريا . أى يقرب حدا من الواقع الحقيقي ولكن لا يطابقه قط .

أسلوب الانحراف عند آرتهايم :

يحاول رودلف آرتهايم التوصل إلى أن الأفلام لا تستطيع أن تصور
الواقع الحقيقي تصويراً تاماً وإنما في حسي الأحوال يعيد انتداح العقل
الذي نرى الانحراف عن الواقع . ويصر رعم هذا على لا يعيد العقل نفسه
كل من الواقع ، ويبدأ يرفى فيه بأنه إن عزت وشدت بين وجهي
السماع والبراز المستمدين ، فإن يوحده بعد من السمع عن
السماع الذي . يعني هذا أن يحررنا نفسه عن تصوير الأشياء الواقعية
في الصورة السمعية تصويراً حاداً كمن السمع .

ويختلف باختلاف السمعية عن الواقع في عدم فهم حاسية
الذي يكون هناك فهم السمعية في صورة سمعية . فهو ليس تديني
الواقع . بل الذي السمع اعتلانا أيضاً . ولكن في . من .
في سمع يربط أرسنا في حيز السمعية أن نحن احساسنا بلانسه
الذي . وإن كان هناك هذا التطور في اللغة الأخرى سموعات في الصور
تأ . فقد تصوير طرفي مقصده ملا . يبدو الفرق الفرق من
الذي . أوسع نكر مما يمكن فهمه بالمصور العادي . وسنستبد آرتهايم
من . من كطاعره أخرى نفس من الاحساس من بحاسة السمع اللاوي
فمقول :

إذا رفع رجل (في الخيم) صحنه أمامه بحسب نوع أحد أركانها عن
و . فإن هذا الركن يبدو تقريباً كونه انقطع من وجهه . فالحواس حاده
المعالم حده .

ويصف آرتهايم أن السموعات في الخيم والسكن وكنت من
التي . أموره عمده السماع . يمكن أن يستخدم بدلاله على الأسمه
والسطرة وعظمة الشأن .

طريقه أخرى يحرف فيها الفهم عن الواقع هي من خلال اعتقاده أن
الأشياء و السماع الكافي ليرماني . يوضح آرتهايم ذلك بقوله
« ناصع افتراد افتراد الرعمه التي تحرى تصويرها في انه نقطة .
وقد سمع أحد المناظر مباشرة بصغير آخر يحدث في وقت مختلف تماماً .
و . حضم استمرارية المكاب نفس لتدريقه . فيمد لحظة ففهم ربما كمن
والتي على مقعده مائة بارده من مزل . ووجهه أمامه مباشرة .

بها الإبداعه الفه عندما لا يتوافق الواقع والصورة العلمية فاستخدام
بولاسكى لبقاير الحجم يعبرا عن العلاقات القائمة بين القوى والروح
صال مبادر لاستنوب الانحراف . ولو كانت اليهود قد بدلت لوصف المسيح
بحب لا يسبح بلرائى اى باقر فى الحجم . لأصبح صور القلم أكثر
سائلا مع مظهر الاسماء التومى المألوف . ولما كشفت على أى حال التعرّات
التي كانت تحرى فى علاقات الشخصات بعضها البعض مثل هذه
الحيوية الغاضبة .

ولا سمر الصورة فى قسم « سكان فى الماء » ناقصم نام عن مطير
الواقع . ورغم ان أى مثل قد يبدو صحيحا الى حد مطرف فى مطر لقر
موضعه من الكامرا فان التوليف لا يصل الصور المنعطفة من أزمان
او أماكن مختلفة . وبالنسبة لسمك المخرج احساس حى فعال بالمكان
المحل الذى يحرى فيه الحدث . ويوجد تسوهاد معه - مثل سافر
الأحجام - ولكن على نحو لا يتصارت مع ما كان آريشاييم يعسره ولا
لنطبيعة .

ان القبان لسماني فى نظرية آريشاييم يمسى على الخس كائيهوان
« يعين عنه ان يتحرف عن الواقع الخفيف لكن يندع صورا ذات قيمة
فيه . ولكن يعين عنه أيضا لا يشغل فى انحرافه كيرا .

تحليل فرضية آيزنشتاين :

يركز نظرية آيزنشتاين فصله الرئيسى على الصور الفوتوغرافية
و منطق استمجة يمكن ان يحس قسما من المعنى . ساعد النقطة الإفصاحه
استمره فى فيه ونسب « كسميه السر » التى نفس انفسك انفسه عن
استحضار المكان والمزج المراسى . كما ان أشتا جوى لهما من
لسادج السكينة والسياسة لستفه مساهبه فى فهمه لسمب السى وردت
بنولفات آيزنشتاين .

وحى فى قسم آريشاييم « أكتوبر » يوجد لفشات مفردة لبرغم
كريسكى نفس عحرفه . وعندما يستتب واقع سرية العسكرية الكاملة
ماء رحاله . برى هذا المطير من سنوكه . وليس موباج الضاؤوس لارما
لامرارنا بذلك . واسا هو ناكند محسب لما ادركناه ناهل .

ان النقطه في حصة الامر - صورته لأساء برد علنا مسجونه بالمعنى
والقصة الفنية . ولا نحن بحرية كولسوف المعمله إليه مضامين عامه
لنفسه النقطه - وقد لا تحمل السدرا الموصوله في بولساف اسحق
معنى أو شبهه - ولكنها أيضا لا تحمل النطاق الكامل للماده التي يمكن
سجلها في نقطه - إذ كثيرا ما نطلب صورته وجه سافا ونفسرا لكي
نضمن معنى أو شبهه جماله . ولا نسمح ذلك أن نطلب النقطه
الأخرى بالمثل سافا بها لكي نضمن معنى أو شبهه جماليه . فالأعاطه
الإنسانيه الطويه لعلم " لمسة الشر " حرص شخصيات من كل سطر
روايات التصوير وارضاع الكاميرا . مهنه بذلك ماده ثريه راحره تنقسم
المحتوى عن المؤلف . ولست أظن أن كل النقطه اسفوده اما جردا
عقلم أو بسطه جدا بحيث لا نضمن معنى أو شبهه تصويره أو ان غالب
تشكيله أو ما شابهه .

وبراهي آيريشناس المؤيده لبراي لفان دن الصراع جوهر القسم
المعنى عن نفسه . إذ رغم ان المؤلف عن طريق الصراع استخدم تارة
في أفلام آيريشناس ذاتها - كما ساعدنا - فلا يترجم بالضرورة أن يكتف
الصور الداله اجتماعيا والمبسطة جماليا في ضوء هذا الشكل الديالكتيكي
فمن ضمن المساعده الفنية التي نأخذها هي الآن في هذا الكتاب
ركب النقص صفات الصراع ولم يركب النقص الآخر - وليس شبه
ما يدعو للاعتماد - الأمانة الاصرار كما ساعدوا في حالها أو قوى
كوساين لرفع الوعي الاجتماعي لو أنها كانت قد ركب في ضوء الصراع

وتم فيه قسم ربه - غير وظيفتها حقيقي " عملا نظريه منه - حيث
سجل صورته الألهاميه خيرة في زعمنا بحري - ونحن نرجس - ما
في نفس الوقت بفكره القديم - إذ تذكر امراه - بفرس - بأ - روف
سبي الأشياء الهامة التي يعنى الا سبها . ولذلك نوجه تأنيق الفيلم
مع موضوع النسب - وفكره ن الفيلم يسعى لمحاكاة المتفرجين بواسطة
الحوار وسائر أفكاره عمده في دلالة الاجتماعيه - ان ما حدث في هذه - سما
لا يسمى أن نسي - ولكنها تروعه أساسه ان نحن ذلك - والطرق التي
نعمنا بها الفيلم بحفنه طاهره السمان تعلقن أصواتها في تدفق السور
لا في صراعها .

نحن كن محمودة معاشه من الصور مكانها في وعينا نظر - لكن
منه . فالصور الاحتره لا تصارع مع الأولى - بل تدوب الواحد في

۱. جاری مبدوں رائج مفہول • وہاں کہہ یاقص قسم " ہر شے ہمارے " دہری
ابرمسائیں بالصراع کدہہ ناصبہ لہاء القسم القس الحرم احصاء •

[illegible]

كما ربح الإخراج السنوي من قبل مستخدميه ، فسماء أما صاحبه
 من ربحه كذا مرسوم - والسماء شراء هو الأمل من احساس
 ان ربح مرسوم في سنة السعد - وعلى حسب افكاره ، يذكر امره لطفه
 من ممرات لسماء مرسوم في سنة - التوسيع ، المودعي - حبه
 من ربح السحاب على صفحة السماء - الرحمة ابرياء عينا على الصور
 يحيا .

وسجدت له وقت في بيتهم " ترويض القلم الأخير " تركها دورا سهلا
يعلم من غيب السور والخدم " بما في احساس الاربعاد ان حبس
بدر " ادبها القلم وسببه عاصفه براءة في اسماء " في السهولة
بدر " ساحته سوي سوي سلم الولد سالي وفي النهاية " بعض
سبح مصرعه بحب عجالات ساحته " وهو سوي الى ابيه بعد محاربه
التي الى حبس حبس روت - امره في منصب العرش على علامه
عمره بها - وان بعض دمه اطلع ح . انه كان سوي في مسكن
القلم .

ولذلك السبب لا يحتم وحده القيد، ومضاف على نحو ذلك، ركن
أو سببان على المؤلف عامة والمؤلف عن طريق الصراخ خاصة .
والسبب لا الصراخ هو المبدأ الفعال في صنع الاستغاثات . أضف أن
ذلك أن رؤية أرميا والمكب التي توفرها القيد تعتمد إلى حد كبير على
ما سجله المصور الفوتوغرافي داخل النقطة المفردة .

أحسن بودوفكين أن لفظه واحدة يصير رد فعل نافيل المحمر المخرج سوف
 يكون عديده الأثر . وبدلاً منها بكر بولغا معقدا يصم عناصر مشابهة
 إلى حد بعيد . فمن لفظه قريبه لوحه نافيل المسسم ، يقطع بودوفكين إلى
 لمطاب لمطول طابع مناه الربع . ولام نافيل وهي سعد عن السحن
 ورافض صو ، الشمس على صفحة الماء . إلى طفل يصحك . ثم يرجع
 ناسه إلى نافيل في رمراته وهو يقهر باصعال واسياح . ومع أن عناصر
 العناصر بسبب كثرة مترابطة في لزمان والمكان فأنها ذات صلات
 برابطه بحسان السعور في صدر نافيل عند سماعه بـ طلاق سراحه
 الوثنيك .

بعدئذ ، يسي بودوفكين كيف يستحب المساحين الآخرون لسا حقه
 الهرب . فكشف إحدى المؤلفات عن تفكر الرجال في مواطنهم من خلال
 صور للأرض والمخارب والحداد والعمل في الحقول . ثم فكشف منظر
 الهرب من السحن الذي بي بعد ذلك القدرة والقوة لدافعة من سائه
 الرابطي . ومع اضافته كل . طونه ساء . (كن ريادة في مجاميع العمال
 الراحقين والناس المحمهرين والسحناء الفارس) يرداد الكل بدرجه هائلة
 ويبقى المشهد حو التوير والنداهما .

وخلال منظر الهرب . بسبب حركات الخود ضد اساتيرين سدا
 على السبسه ونصفي ايقاع التقطع على احد عن طريق الرافد طابعا
 سبه بالصاعد الموسمي (كريستو) . يمكن أن يعرى اليه ما يحوي
 المنظر من ادره . والمقطب العمال في مسره احتجاجهم فكشف أن تقديم
 احسا . إذ كلما سادوا انضم اليهم آخرون فردداد حجم الجماعة . وهناك
 نمو في الاصرار أيضا بفتنه ايقاع أسرع في سر العمال . وتقطع مع
 هذه المنتداب سخمير اراحقين لقطاب لكن هائه من الخمد في سبر
 وسدق هذه الكس احسنه في اسكال بوازي ححميا و بحاميا مع حركات
 لراحس اسبكه ومرة اخرى ترى اسكال الخمدية في بيانه القسم بعد أن
 طوق الخود بوازم على نافيل وسسبحي زحال الفوراق انه . وبرمر
 مفعيم سواصل وصراويلهم الصاهره إلى قوة النوره وحسنها .

ولا يبدو المؤلفات القائمة على الترابط في قسم « الأم » ذات معنى
 أو سبه حمائه من منها في المؤلفات القائمة على الصراع . وهكذا
 حتى لو كان المؤلف ممررا على ما يمكن سحنه في لفظه مفردة . فليس
 ثمة أسماان قاهره لتعبت استود المؤلف (الصراع) على آخر
 (الرابطي) .

تحليل فخرية بارزان :

مع أن بارزان مصيب في بيان وجود المعنى داخل النقص المفردة .
 فإن حجة التي يؤيد قرب ناس يمكن بين صورة العليم والواقع وأهمية
 هي نوح حاسمة معية ، وفي حين ه ناس كثيرا من الإلهيات الصغيرة
 الكافية للعناصر المثلثة والنسب . ثم يقيد مسمى الضميمة التوسل
 الضميمة التي سحرها . وما سبب الإلهية لصيغة عميقة أسوره
 الذي مدوع عنه غير واحد فحسب من طرق عديده للاستفادة من العناصر
 مريه ونسب لها ٠٠٠ زد على ذلك ، ليس هذا الأسلوب ضروره
 أفضل وسيلة للتعبير الواقعي .

في قسم حودار ، القوي ، يفتب البطله صويله محصيه العليم
 رئيسه وعو يمدح أحد اشياء ويحبه في عرقه . ويعرض الإلهة
 وغيره وامرأين والعلمه رؤيه المرح سلطان ليمى كوسون وهو يحرق
 صرافه حزن قريه القدي . ويحقق هذه الأسيا . عنه مداحيا بين البطل
 ومفرد - باران يدرج الخاف في أسفله نظريه . ومثلها لا يحسن حقيقه
 أن تصور عنصر مدوره واحده من الكاهن - أنه مضاعف بواقعه . ومع
 الحقيقة لا يجد في هذه الإلهية مدح العليم الإلهة التي يرددها .
 على أن هذه من الإلهة نظريه (الك) من الرمان المكاني الموصف ،
 وفرصة مشاهدة الحدث من منظورات عديدة) .

كذلك تساعد الإلهيات من قسم كروسوا « صانجورو » وضح
 حاد مركز باران المرح في الحصة نظريه . فبعض مداح برحور
 بمثل الطع نقاحه من حد حواش الحدث الى القدي له مدوره . ثم
 حوى على روايا استصور المعكوسه مدح مداحات باران سكاكل
 الرمانى . الكسب والعوض وبعد المصيراب . وتشاهد إلى مداحها
 مدح الساموراني المسم (بوشورو مدح) وثمانى السعة الأسرار
 الذي يرمم بحسبه هذه الحداث . ولكن لا يرى العمل معن
 وحدها بل يرى أيضا ردود مدح على وجه السعة - وعن ردود مدح
 . لكن مسمى لنقطة طوية ، جعل هذه الروا المعكوسه أن تسحب .

ونصائح - ولا نقص - فدرية على اكتمال شاعر وادواته في
 السبوك العاص مدح النقط المعكوسه . أكثر من هذا لا يمدح اروايا
 المعكوسه التبر الذي اعرض عنه باران في الموضح الروسى . فاسماه
 المفرح هنا غير مركز على برابط معين بين الأسماء ، مسمى ، كل ما عداه .

رئيسي، استعمال كيرسكو لرواية العكسية معطورات متعددة للمعرف .
تمسح المجال للمخرج لكي يكشف السمات المحيطة لتوقع الصور .

كما يوضح باران ، لا يوجد في رؤيتنا العادية للاسيا اية
ضارب بحد انكان ، ولا بقلاب قطع من حراء في مكان اي آخر ، ولا بقلاب
قطع بظهر حراء من الحدس وحسب ، ولا بفسار على روية روية مفرده .
هو يرى هذه الملامح متافضة لتواقع عند استعمال في اقليم ايسا
لا ساطر رؤيا اربعة المعاد . ولكن عندما يوجد سمور المخرج في
الآن اذ ان راي دار في هذا الشأن لا يستمر . وفي قسم الارشيد
كمور . يصور الناصر والقصير ورواية الصور مع ايسا الى
المخرج حالة كيرسكي العقلية . يصعب هذه الملامح من أثر الواقع
تعميق احساس المنفرد بحقيقة الرجل .

يبدأ ايريشاير بعقبة طرية سبب كيرسكي وحده في مكانه
انصر بعبولا - بفكر مديا في اصدار قرار يعيد عقوبة الاعدام . ويتم
قطع الى لفظة بفي فيها رواية الصور كما هي ولكن الكاميرا تقرب اكثر
من موضوعها . ثم يرى كيرسكي الآن في بطة موسطة . وناظر وضع
الكاميرا المعبر بعبى رياده في حجم صورته كيرسكي بالسياسة مساحة
اشيائية . يلى قطع فري حتما كير لكيرسكي لدى يمس الآن على
لشاشة . انه وقع قرار اعاده عقوبة الاعدام . يعقده قطع الى لفظة بخص
حجمه .

ربما نادى باران بقطعة طويلة عميقة البيرة تكفي كمالا رميا
مكب . وربما حدد ان يعرض سبوك كيرسكي كاملا دون أي قطع .
اذ يمس هذه النقطة الضوئية كير مظهر وسبوك كيرسكي بخصه اكر
بظلمة لظهور الناس في موقع حذاء العادية . وكان المنفردون سوف
يعرون بالاعتماد في قدرتهم لمعرفة سمور كيرسكي في لحظة احباده
القرار . وهي قدره سميا حريم بمواقف الحياه الواقعة التي لاحظوا
فيها شخصا ما يتخذ قرارا .

يكشف مشهد قسم « اكتوبر » عن حال كيرسكي الباطنية بطريقة
نفسية المشاركة لفعله من جانب المخرج . ويستخدم ايريشاير أسلوب
بقطع مضمون بقرين مع ناظر ميب ووضوح كراما ميب ايسا . ومع
هذه العناصر الدائمة في المشهد للمخرج فان يبدو حساب لطبيعة
الشريرة المشنومة في مسك كيرسكي ولمجاهدته الداخلية لاجاد القرار .

فهيئة اصطحيه وقد صعبا الحيراث في سببه التسميه بفنارة
بمساحة الشاسية بعض انقرح على تغير مسكه ناشوم والنشر .
ولا يحتمل حقيقه نصحته بنسبه مساحة الشاسية اية علاقة من اى نوع
تكون . نظريته التي تبدو با امر و في مكان تأحيات الواقعية . ولما
يستجمع محتاجه لأصدار قرار عدم . . . ما يعبر عنه صرح حجم الص . .
في حالة الدخيلة لتصحتم بقدر كاف استيوص تأخيمه التصفه ان
بعد القرار حتى تكمن صورة كرسكي والتمكش من
عوده الى حالة دفيه لا يفتى فيه ان يستدنى كوا من دوايه الطيفه .
وهكذا بصفت النحر واشتدح ووضع الكدرا من دم « الكويو »
مسحة الواقعة الى المشهد .

ونسرية لارب بعض النظر من جوانبه تلك اسي سنابل تصوير
الواقع لا تعد امام هذه العلم يتوقع عامة وعصمه من دون
اين السجى في مقارنا في سببها الواقع حادته بمسحه لانه لا
في قسم يتجرب جدا من الواقع مهما كان درجه واقعه تبين
امكن في ن نصير هو الواقع انصور قصارى الأمر ان الختم مستجمع
ان يمنه فقط .

ويقدم داران فكرا عامه لفهم الامكانيات البعده للعد
المراته وعموصي القصور لاساسي والمعنى المتضمن داخل كدس
ردي / مكاسي وموضه مشهده الاحداث من مخطورات متعدده كدسا
اتكار يهمن في اسبب افقه ان سيكتفيا ومع عد ليس امريوت
الانفصه طوينة عمق البوره بالضرورة حبر ومسحه لحيقيا قد يمكن
ان بمسح سرور السمسمة المراجع الحقيقى ان د وراء الأفق المراسي
عدا يوجد قوى أفعال البوره في الامسار اكبر من ذلك
الاسراج التي صرعه داران وسامده كدس عوه ان القيد يسر
خاصه المراجع بعكس الاحداث من حدث كن قديما كدصور القويوعرافى
على حساب المؤلف .

بحال كدس من حقيقه ان لعدم امروص (اى الصورة انطروحه
في الشاسية) لا يوجد (الآن) هي احداثه الواحد من الواقع
ان وجه عام الوجود يرى اسبب لسبب حاصره وعلى نفس
اسوال بحال داران الصورة لقويوعرافيه قائما بل ان واقع
تمام « اللاهث » على سبيل اسال بعض داخل ذلك العلم وحسب .

محمودة في حيز الوجود بضم سدرات السمل والأوصاع التصويرية
 (بوراء) والاسماء والأصماء والديكور اسي دبر كل منها على حدة
 لتمام عملية المؤلف من أن يحدث . ويرى اسفوح الشخصيات والأعمال
 في شخصها هذه المعاسة فقط . ايها الشخصيات وحدها التي بعض
 . في زمن الغم . لم يكن لها وجود قبل لمولم . وعلى هذا ، أن
 بعد ن «اللائق» . بعض كونه امام . برودن برودن لوائح حرمان
 مية . بعد ن لميح صورة حرة ليسست اي . ان رن باران
 وكذا معا تركه في تركيز مفرط على الأساس لعموم عرائس الجمال
 . في . وقد نجحنا بعض الأعلام على أن يدرج الاسماء دون الحصول
 . في الاسس . ولكن لا يوجد في جوهري حسن لجمال استثنائي
 جمال هذه المتعة حتما لابد منها .

والبوليف والتاثير السمينماثي *

تحليل فرضية آرنهايم :

رغم ان نظرية الاعتراف لا يقدم معادلات واضحة جدا في حركات
 التوازن والنقطة المتوسطة مما يجعل يتضح جدا من عدم قدرة المعادلات الحسابية
 في ايجاد فكرة شاملة عن شئ ما ، وعلى الرغم من ان المعادلات في الواقع
 هي اداة جيدة لتفسير الاسس النظرية ، الا ان المعادلات لا يمكن ان تكون
 سوى رصيف في عالم الفيزياء ، فكل شئ في الفيزياء هو في الواقع
 وكما ان الهندسة الفيزيائية هي في الحقيقة جزء من الهندسة الرياضية ، ومع
 هذا فان مفهوم الزاوية - حتى لو كان شئ ما في الهندسة الرياضية على
 ان يكون زاوية - اتي مصدره في الواقع - وهذا المقياس الرياضي في
 ان الزاوية في الهندسة الرياضية لا يمكن ان يكون شئ ما في الهندسة
 الفيزيائية - فكل شئ في الهندسة الفيزيائية هو في الحقيقة شئ ما في
 الهندسة الرياضية ، وعندما نقوم بتدويرها في الهندسة الفيزيائية
 والانعطافات تصدق وحقيقية .

وعلاوة على ذلك الجدران البيضاء في هذه المساحات من
الحدود - انحرافا من الصورة السطحية ومظهر الأسماء المرفوعة في
الحدود - ومن هذا يمكن استخلاص عدد من أبعاد التصوير الواقعي

لا ينفصل المنفرج من كنه الغلالة المكانيه بين آسباح والضيق حيث يفر من
 من وجهه الطر حلاها هي تلك الخاصة بالأسباح . ونكشف بقلة قطع
 مناحي، الى نقطة حيث آسباح (مع توجيه الكاميرا نحو نادسيو) عن مدى
 قرائه انصيق من الضيق طول الوقت . الآن يصبح المنفرج عدم جده
 السابق من العلاقات المكانيه . فالغلة المقاحته بعيد في بوكله اسفارد
 بين اثراب جوسناف جسماني من نادسيو وابعدده نفسها عنه . وقد
 محبت استوييات التي خلفها العدسة الطويته صورته اخرى لشدة
 حوسناف المداخيه . وعلى في هذه الحرة ، ساءله المظهر في الضيق
 عن نادسيو . بعدده . عندما ينفصل آسباح ربما عنه حتى الضيق في
 سوارع فيسيه . يبدو أنه قريب منه جسماني . ولكن نقرأ في رر
 لكثيرا ولعدسة تتبره بعدد كبير مما طر المنفرج . وهكذا تعرض المنفرج
 هي حارة آسباح الضيق من خلال تعرض طويته (سحب استوييات
 العدسة المقربة) في لمساعد الجسماني بين وبين الضيق لموقع . هنا
 يصف تركيب محكم البناء المنفرج المتوالفة في عمية آسباح ووجه
 أيضا أخرى الملم . ويتوالى منذ الزحمة الجاني مع اسفراض لتوقع
 وهو - استفيارات الحادثة في موقف آسباح الضيق .

ويستخدم نفسه في قسم كروساوا « سانجورو » الحركة والاستعداد
 المسوحين الذين يصنعها العدسة المقربة . لكي نعرف عن احده العدسة
 لمادة الرجال . يقف توشيرو ميقون أمام البوابات الضخمة لتلعة العدر .
 وقد وضعت الكاميرا في مستوى منخفض ليرر ارتفاع البوابات . في
 من الوقت . تصطف العدسة المقربة منظر مجموعة من رجال قوة المناوبة
 يرتدون حارج اعمدة في عدد مقاحته على عدهم . يوحى انضباط المنر
 بجزء من شخصيتهم الجماعة ، واحساسهم بأنفسهم كوحدة .

وتخدم العدسة وطمة أخرى أيضا ، حين نشوه حركة الرجال لكي
 تبدو كن مجموعة معافه على وسط احساح مدون وسحنه . ويبدو هذا
 الايمان بالمنفرج الى الاحساس بجسامة اللامبالاة التي يدمرون بها في
 انسان يعترض صليل غايتهم .

ولا تبدو الحالات الناضية الشدية بمنح لصورة نقطة المظهر في
 قسم « سانجورو » عن نحو معين أو ذات أشكال محددة . إذ لا يمكن أن
 يصبح هنا الحال بطابق قوى بين واقع معين وما تسه تلك الحالات .
 ولا تستنى للمنفرج السمنائي فهم وحشية الرجال أو توحدهم الجماعي
 في نطاق للاستكال . بل الأخرى تعضل التسويفات التي تحدثها العدسة
 المقربة . وعلى هذا تكون الحراس التمثيلية لقلم « سانجورو » في حاب منها

استهوانية . اى ن الفيلم به قدره الروح) . على السبيل فى اسمرجين .
 واولئك الذين يعودوا على الافلام التى صورت عابيتها بعدسات ، عادية ،
 سوف يوقعون سحق لطفل تحت سباتك حين الفرسا . ولن يكتشف
 اى احسن لحوض انفس المرثية والصورة عن الدور الذى لعبه حواصه
 السبيبه . ولكن واحد السبيل السيماني فى الحسان فقط سوف
 ينكشف المعنى .

والى جانب سد سوي ارميايم بان الانحراف مصدر السمة بجمالية
 فى الفيلم . يبدو انه لا داسى لقول دعواه المدقق بان الفيلم لا يسعى ن
 يكون . غير محسن بطبيعته . . فالتركيب التشكيلى فى فيلم بودويان
 . الام . متعلله لمرافقه بين العناصر المختلفة . لا تعوزه وحدة . وقد
 يكون تصور اعمليه كمر مادية محسوسة من الصور الذهبية التى تضر
 بالانسان فى اسمر وسان . يسمح ذلك باضروره ان يكون صلابا
 سائى صبه واحدة . وكثير من بوليبات ارسماين . من بوليفات
 بودويان . فوسده رسم ايدى يعوى على صور نابضة بحيوية هديف النفس
 من اماكن واظمة مخلفة .

وربما كان هذا على عدا هو مشتمل طويين قرب نهاية قسم
 " اكتوبر " . حيث اسندت صور ايقونات دينيه من سبى نفاق العالم لى
 اسمر من مذهب بيرد اسوليف . ومع انها موصولة بدور كديقود
 وسمركريميا فى حصارها احاصه بكل منها . فان هناك صراعا بين الطريفة
 التى تستحيل بها الآلية العديدة المبروعة الى مقامهم بصورة ولطيفة
 لى تستحيل بها ان مور . وكما هو الحال دائما فى نامل ارسماين
 يفيد هذا الصراع فى وحدة المشهد . يكسب عن هذا المونماخ قائلا .

، وقد تم بوانف عدد من الصور الدينية معا . من صورة رائعه
 للمسيح الباروكى الى معبود وثى عند الاسكندر وفى حين سوج
 لفكره والصورة مودعيني تماما فى أول اتصال بعرض . يساعد العنصر
 عن بعضهما البعض مع كل صورة سوائى . ومع ادهاظ الصور متداول
 " الله " ، تراها تسائى شمسنا مع مفهومنا عن الالهة . مفضمة ولاد
 الى استنتاجات فردية حول الطسعة الحق للآلية جمعا .

ومن المقرر ان المونماخ سوف يؤدى الى ارساب فى واحب التلا .
 والقديس نحو الوثن وانث معا ، وهو برابط معقود فى المشهد بصراعه
 واضحة .

وإصلاط لى يعلدها ايرنشايين بين علاقه الناس بالحدث والوطن
 وولادته والدينه . واصله الصراع الى يعلدها بين مفهوسوم - الله ،
 وبرمره بسبب خارج حدود الطبعه او غير اميه لها . فاما بعد الكثر
 من مصلاط بين الاسماء فى الصلحه . اما ان عاده لا يكر فى الصلاط الى
 يعلدها ايرنشايين كخر . من الطبعه نفس هذا علامه على عدم طبيعيتها
 بقدر ما هو دين على لكيفيه الى يعلدها وينكف به ادراكنا الحسى
 مصلاط بين الاسماء - وربما يعلدها رحلا مثل ايرنشايين ان يربط بين
 - ساء سنده السابى مثل تلك التى وعلدها فى مشهد الأفوات الدينيه
 اعلم أكتوبر .

خاتمة

بايجاز ، أقامت المناقشة البرهان على أن :-

١ - أى فلم يستطيع أن يمثل الواقع ببعده ولكنه لا يفعل ذلك
 بواسطة خصائصه الخربه والصورة فحسب . ان قوى القسم المؤيره فعلى
 فعلها على الأخرى .

٢ - لو احدثت العناصر الخربه والصورة وعلدها . من الأفلام الى
 نفس الواقع لا يمكن ايضا أن تصبح فنا . ولكن اذا حدث العكس
 المؤيره لفلم . فانه يمكن ان يصور الواقع أن بواحدة معا .

٣ - رغم ان الفلم السينمائى يستطيع أن يمثل الواقع فليس
 به سبب حبالى سرر نادا يجب أن يفعل ذلك . وفى حين أن مشاهد
 المؤامح عند ايرنشايين تشكل انحرافا جذريا عن الواقع . فانها غالب
 ما تتضمن المعنى والقيمة الجمالية معا .

رأى أن الفلم يستطيع أن يمثل الواقع . وفيما بعد (فى الفصل
 الثامن) سوف نرى ان الأسباب السببية للواقع الذى سنرى لتصوير
 الواقع ولكنه حذفت خصائصه . ولا يحيط التقنيات لى درجتها هب
 آخر وعلدها ان هذا هو حال واقع الواقع السينمائى وان كان يعلدها
 ان هذا هو حال واقع الواقع السينمائى . وفى بعض الأفلام
 . رأينا ان المؤامح عند ايرنشايين . من عرصة ايرنشايين
 موضوع النقد السينمائى .

متميز شخصيه واحداًه واشيائه . والعوامل اسي بحكم اعمال ديب
التيهم بقدر من قدرات العناصر المرئية والصوتيه على الاتصال من خلال
بأثير السينما وتجربة الجمهور المتفرج .

الواقع داخل عالم الفيلم

عندما يبدو شخصيه ما وفعليه داخل عالم الفيلم . لا حارجه .
من يسمع ان يعمل تصرفات بدوراه الشخصيه او العالم الذي اشيء في
ومن ناحيه اخرى . عندما يحكم على شخصيه ديبا واقعها داخل
عالم الفيلم او ذلك . لا يعبرون بين اليها لن يكون فاعله
مستبدون حارجه . فان فاعليه تصديق الشخصيه بحكم عيب من
من علاقتها بالظواهر الحاريه في سياق الحكايه ولهذا . لا يحتاج
دنيا ان اعلمها غير واقعها في صورا حكم الواقع - بل اعلمها
واقعها فقط في صورا المعطيات المولدة من الداخل .

وسوف نستخدم هنا ثلاثة من أشهر أفلام سبيلي كوبريك لتعريف
دور فاعلي داخل عالم الفيلم . وفي كل حالة نرى وحيا من أوجه الفيلم
معتبرا في نفس الوقت نسبه ما عر عاديته . ولكن دور هذا الوجه داخل
عالم الفيلم يجعله واقعا في حدود ذلك العالم .

برهانه آليه (١٩٧١)

يوجه كوبريك في هذا الفيلم مشكله انواع الحبور بان ما يرويه
في فيلم هو المسبق للوشيك . ويمثل حله الفاعلي في ان يسمع على
الآن يظهر وعلمنا انكسار المألوفه مع بطله في نفس الوقت
نسبه ما عر عاديته . ومن المصطلح عنه في بحوث السيمانه ان
المتعلم يجب معه ان يبدو مختلفا . وفي الوقت ذاته اذا تراءى
المتعلم عريضا جدا عن مكان معيشتنا الدرمه المألوفه . وسوف نحدث
المتخرج منكم احدي ممالك خيال . ونستخدم كوبريك عدسات
منه حه الراويه لكي يبيى . كلا من المظهر عر العادي وسمة المستعملية
التيهه . فالمكان حراما في الدوره ولكن لا شيء من عبق مزوره «المواطن كين»
ويكون السحبه ان يبدو كل شيء واقعا جدا . ولو ان المكان المحصور
يبدو أشبه بالصدوق . بواطنه مائنه . يصفي سمة العراة على أحوا.

السلام المحيطه * وعنده قد يعتبر المخرج المكان وقعيًا وعربيًا معًا ، الأمر الذي يزيد من الاحساس بالمستقبل الوشيك .

وعند العمليات في عالم فيلم كوريك على (١) الامكانيات لفيه انماضه في لعدسات المخرجه الراوية ، (٢) مزعه المخرج الى اعتبار المظهر المصوره في البؤره بعدسات عادية - مناظر واقعيه (لأن مثل هذه الافلام هي اكبرها لفه وغيابا) ، (٣) والعرف الساري بأن انماضه لفي تشبه اماكن الرمن الحاصر لا يمكن ان نحوى حوادث انماضه - ولا يفسى اى من هذه المعاط على أساس عرف أو تفهيد انماضه انماضه دانه بل الأخرى . يعتمد ويلم « برتقاله آليه » على تفاله موجوده تحكم افلاما كثيرة .

لا ينبغي لتفيله ن العوامل القائمة « خارجيا » ، مثل استقاليه . حدد كيف يخلق عالم العمل انفس معتقدات « داخلية » في قراره المخرج - ان يسمي حيزه واربابا كما يشاء المخرج من المعتقدات الداخليه واخارجه . فما رأى المعتقدات الداخليه يؤخذ بها بسبب ما يحدث داخل انفسه نفسه ، لا بسبب ما يعتمد المخرج أنه حقيقى في العالم خارج ، انفسه . فالمراد هنا هو ان انفسه لا يحقق معنى الكلمه تقاليده الخاصه به . بل يعتمد على تقاليد موجوده من قبل *)

دكتور ستوينجلاف : (١٩٦٤)

المنم معالجه سحره للأحجار الشنيعة التي لا تصدق لحيه في العصر النووي . د يكشف فيه قائد منظوف لسلح الحوى حلا في صادم لحكم الذي يمدح له ان ثامر - دون نفوس - ضرب - بلاد الروسكيين ، بالقنابل النووية .

يقوم سلمم سكر بدور الطيار العور المصنفي في اداه راحه على وجه الخصوص . ومع أنه مدلت محاوله لاستدعاء جميع الطائرات لعوده من مأموريهها المجنوه ، فما يرال سكر يواصل طريقه * وعندما يتعطل نظام اطلاق القنابل فتطى سكر من القنبله مثل بطل افلام العرب على صيحه حواده الرسمى . ويحط بعنف على جهاز الاطلاق المعطل بنفسه ذات الطراز الوسترن الى أن يبتلق * وشأن جون واين في هجومه الكاسح على اليهود الحمر ، بيدر سكر ويلوح وهو ماصر نحو اصطدامه بقاعدة صواريخ روسية .

واحد ركوب بيكر من القصة انوويه مأخذ شيء يرضى أي
 من حقيقى ان يعمه معاه افقاد المرد الشككية الرائعة فى المنظر . وركوب
 بيكر رغم عدم واقعه بالمعاريه لما هو واقعى ، حقيقى دخل عالم الغيتم .
 وقد است اشخصيه الى يوديهها بيكر على انه الانسان الذى يعمل
 اركان من هذا الجنون . ان قدب توقع بالانسان مهمه المقدسة . وهو
 باق على عهده الثابت بتشييدها .

وبصاغت بعمه الغيتم الساحره ايضا من اواقعية الفيلم لركوب
 بيكر من القصة . وهى بيكر الا واحد من رموزه شخصيات مضمونه
 بوح ركوب بيكر فى رحاب محيط ملائما وان كان غير متوقع انه
 سبه واحده احده من سحره الى محيا . مخرج كافر صباغ فى
 سباق ظروفها .

٢٠٠١ : اوديسا الفضاء (١٩٦٨)

تصمم فيلم كوبريتك مشهدا أجيرا معبرا ليس واقعا الا فى نطاق
 عالم ذلك الفيلم . ومع ذلك ، يحرق المشهد علاقات السبب - و - السببه
 الى معرفتها فى حياسا لنومه المصاده حرفا حدريا بانه يحسد لا يمكن
 انبعاثه بسلا لتواقع . واقعه يعالج ارفاء الانسان من حاله بدائيه الى
 لعقابه الشككية المنقدية لسنة ٢٠٠١ .

وفى مناظر الحمام يلقى رائد فضاء فى معرض نحه عن مصدر
 بعض الاسماء الشحونه من حجر واحد (المبولسيه) العاصفة - حلال
 به مقرطه الحيات من النور والشكل والنون . لئلا نفسه فى عرفة
 حايير فيها ايضا اكبر سنا . وكما يطور مشهد طعن فى السن بسرعة
 ن أن يرقد على وراش موت حرما منع من العمر أدله . وقف أسفل
 سبريه أحد الأعمدة الحجرية العاصفة . وينمسه بده فى اشارة احمره
 به اندسهم بقوة . وعندما يضطرب النوح الحثري السهمك فى خط
 واحد مع الشمس والقمر ، يولد رائد الفضاء من حديد بوصفه
 « ابن النجوم » .

لو احدها بعقداس الخارجيه . سوف لا تدور بحدود انكسار
 تدور من هذه لتسبحوجه فعلا أو مولد فعل لنجوم . ومع هذا يمكن
 صنف احدها المنظر الحامى بالواقعه فى نطاق عالم الغيتم .

في منظر الحسام يرى العرفه مؤبده بصرار يحسد المصير
 تلاميذيه بنظام . والوصوح والصنط والمحكم . انعكاسا لفكرة حركه
 التوير التي سادت في القرن الثامن عشر الميلادي ، والتي آمنت بالعقلايه
 كأسس القدرات لاسانه . وقد نظر الى عمله ادراك لكون باعسارها
 عمله انديه لا شيء يصنف فيها كل حين جديد سيء ان نظام المعرفه
 الخاتم . لم يبق آيه انعقاد حديده لموجود لكي يكشف . وأصبح من
 ممكن فهم العالم بوصوح . وبربسه بالشكل المزعوب والمحكم فيه .
 ادن يرمر هرم رائد القضا الشاء ان فكره ان الخرفه لدى تعرض
 بعد حده من ابعاد الوجود لا يمكنه اعش وهذا ايذا في ور الكلاسيكي
 المفهوم للواقع .

في العرفه تجد رائد اعضاء نفسه مع رمضيات حده اسافه -
 تمام حقيقي وسرر حقيقي بدلا من وحدت بدائش وسرائر الألواح
 ثمانية الملازمه لمعشيه كسوله القضا . وأساء تناول طعامه . يقف
 كواب اسد وعندما ينحطم نارا على الأرض . تزامن عشاميه وعشاميه
 حده التي يجماعها . ويبداء فصد البقله جسميا ينظر الرائد بسرعته
 من حطام الكواب الى فراش الموت حيث يرقد .

ويكن ان تجد في هذا المنظر انجامي كلا من كائوس وحم الخذل
 انجامي الكائوس - ينجلي في آيه ما ان تذهب اسان يوما الى القضا
 حده لن يستطيع بعد ذلك العيش كما كان يعيش والحم - في آيه
 . ان تذهب الاسان الى المحوم حده سوف يولد مره ثانيه في بعد حده
 موجود . ويرعى موسع بروده فهم قوري ناجر ليكون وما فيه .

عندنا لاجدب واضطراب المتكررة في قسم " ٢٠٠١ " ما سسوي
 حدث في المنظر انجامي . عن سرجل اسال . العرض الرابع لسور
 والشكل الذي راساه فمن تحول الرائد عزمه عاصره يربط به اعم
 رباط ممكن . اد يعطش صوره لشموه الكون وظوره . وشبهه
 (ريس عكسي) اعتراب الاربعائه - تصادعت المحوم المراحل
 المركابه والاثاث . رجب السوح - كذب تقاضيا غظه عين بشرية - زهرا
 موعى والادراك . وهذا العرض اسير مرنى عن سسامي رائد لده
 توي محدود ودحوه في بعد حديد . حسب يدرك معنى الحق حده في
 رؤيه واحده مفردة .

رائف وشبهه رجه القضا في القسم موقف الاسان بحاه انكون
 موقف بحكمه المفهوم الكلاسيكي . وقد صعب مراكب وجهه القضا .

عن موال الأشكال الأرضية . فبعضها يبدو عملاقا كالغاريات . وبعضها الآخر كالنويات . وسدود مركب أنحاث في سكينها وصوبها كأيها . وسور الحمل . وتشبه جدد السريجات المستخدمة للأصلاحات شكل الحشرات . وجعل . غاريات . (جمع غريبة) بدنه النعنع (التنبين القاصين للأصلاحات كأنهم حيوانات الجحور . وتشبه النعنع في محطة القصد . تمام الحسان بينما تشبه محطة القصد دابيا فجده هانده .

وود صوب الرباطه بين رحله القصد . وبينه الجنس البشري صوبه تصويرا تشكيبيا حيا في الأسفل من مشهد . فجر الأسفل . في مشهد رحله القصد . ٢٠٠٠ أسفل فرد . في عمده إيداه باكتشاف مكره . الاداء) يسلم في بوه سور قطعه عظم كسلاح - ثم يطوح بالعظم في الهواء حيث يعدو عند الأسفل إلى مشهد رحله القصد . ٢٠٠١ القصد . ويربط إيدال وسدود وبلادة معظم مشبه رحله القصد . أرساط جيدا بموضوعات لسطر الخدمه . اد مع ان لكتولوجيا قد يسرب تحقيق المعامرة المدعشه لمرر القصد . براهب يصا تحرد أولئك الذين يشتغلون بها من انسانياتهم .

وبعد . فان نوافذ المصورة في اسعرص النور ومشبه رحله القصد . واساطر الانصاحيه لمشبه . فجر الأسفل . برخص خصص بالمره اللاكلاسيكيه التي سحلي واصحه في المنظر النهائي . فالقسم يحاق نوع العالم (بها له من صا . نظوري فعال حيره) الذي يصمم منه المنظر النهائي واقعيا .

اللاواقعية داخل عالم الفيلم

نحب على الشخصيه أو الشيء . أو لعمد أو الحادثه لكي تكون غير واقعية داخل عالم القسم أن يكون محادثة لطبيعيها التي تأسست من قبل خلال القسم . وهناك مثال طريف في عرابه لصرف لاواقعي من هذا القبيل برد في قسم هشكوك " غرباء في عطار " . فانباء الشيعال حاي بمساره السس . بوي بروبو . وهو في طريقه لاجراء ولأهه السجابر كشاهد على الحربه . بسقطها عرصا في خوف بالوعة مياه . ورغم محاوله الدائنه لاستحراحي لا يسطيع الوصول إليها عبر سحاب سكة عطار المعدي . عند هذه النقطة بدخل هشكوك بالقطع على حاي ومساره السس . ورقلة لقطع الدائنه كشاهد بروبو يسعد الولاءه ومد سدي أن ذراعه مد أثناء العملة إلى أهد ما سمع الأسفل . وفي صوب

معروف لطبيعته ومعقد بنا الباطنية عن قدراته . يحب أن يؤخذ بعض
برونو على أنه لا واقعي داخل عالم الفيلم . وتتطلب وكاهة الموقف أن
يكون فعلا لا واقعي . ويسحب المخرج لموع من الضرورة الهشكوكية :
إذا كانت الحاجة ملحة بدرجة كافية في عالم الفيلم الهشكوكي ، فسوف
يحد لشخصيه سبيلا - حتى ولو كان مستحيلا داخل ذلك العالم .

كوميديات اخوان ماركس :

ويصل الأسلوب الكوميدي لأخوان ماركس صربا آخر للاستخدامات
الجدلية لما هو لا واقعي . ولا يحتاج المرء أن ينظر لما هو انعكاس من
ماكينج الاخوان وزيم ليكشف اللا واقعي . يروكه هارنو واصبح أبي
بروكه شارب جرويشو واصبح به مصيوع . ليحه نسكو ايضا
مضغعة بسوفسها الصباح . وهذه الصور الشفافة - لماروكه ولشارب
وبيحة - مع الكدر من الفكاهة . فحقيقة أنا «مرى من حلالها» تسهم
في رواج الفكاهة السهرجية بدمير الايهام بوجود الشخصيات ، إذ
يذكرنا هذا دائما بأن اخوان ماركس ممثلون يطهرون كوميهم
شخصيات .

وبصرف النظر عن الري واماكينج والمهجة ، فإن أفعال اخوان
ماركس غير واقعية داخل عالم الفيلم - في فيلم « ليلة في الدار البيضاء »
(١٩٤٦) يظهر أحد رجال بوليس نيويورك دون ميرد في مدينته
الدار البيضاء ويسأل هارنو ، الذي يرتكن الى حائط يتراج وينكز
« ماذا تفعل ؟ هل مسند المسى ؟ » ويومي هارنو براسه ، ويعبر
المخرج بصورة طبيعية تماما أن هذا الحوار مجرد قفشة تقليدية
أخرى . بعدئذ يسحب العسكري هارنو بعيدا ، فسهار المسى «سوف
يعمل الظهور غير المبرر لعسكري نيويورك وانهيال المبني كلاهما فعلة
الكوميدي إذا ما اعتبرناهما فقط غير واقعي داخل عالم الفيلم .
ولا يفترض في الظهور الدخيل لعسكري نيويورك في محيط المدينة
النساء أن يكون معقولا أو على الأقل قبلا لصديق . ويحدث انهيار
المنى بساطة لكي يقطع أثر قفشة قديمة . انها حيلة شفافة أشبه
بشفافية ماكينج وأزياء اخوان ماركس .

وفي منظر آخر في فيلم « ليلة في الدار البيضاء » يختفي الاخوان
في حجرة بعض رجال بحزبون حقيبة سفر واحد صناديق الثياب . ويتطلب
الموقف أن يمثل الاخوان رجلين هذه الجماعة ، ولكي نفقدوا ذلك ،

يصلون ارضه احدى " الشيلدين " بينما الرجال منهكون في حرم الأخرى .
ويهد يواصلون باستمرار وبإستظام فت كل من يحرّم " وييسا
الرجال يحرّمون أنفسهم يسبل هاربو خارجا من حراة صحبه يمكن
المدحول فيها . ويقلب حفيه محرومة ثم يصدق عائدا الى محبته . وحين
يكشف الرجال حفيهم غير المحرومة الآن يطلون انهم سهوا عنها .
والما استمرار العروة المتعة يسبل هاربو ويسيكو داخل وخرج
كل من . يسبح انما يهربوا ليخرجوا الخفاف مره بعد أخرى . وحينما
يحفر على نال الرجال ان يمشوا عن سطح محبتي . بالخجرة يذهب
عشائهم عسا . بحاسي هاربو وسكو تحديق نظراتهم المستكشمة
بإسطة الطرق التي لا عقل . ويندو الموقف في نظر المخرج كانه موقف
بشاعر فيه بعض انسلبي بالعبه عن حضور وصرقات المسك الأخرين
احوا ماركس . ويمكن مصدر اللاعة العبثه لسطر حرم الحفنت
هذا في محرابا عن الاعتماد بأنه واقعي حتى في نطاق عالم العلم

الختم السابع : (١٩٥٦)

ان سجع الموت الذي يحوس خلال دار احاسه الزوا في فيلم
رحمان " الختم السابع " يعامل ايضا على انه سجع واقعي داخل
" عالم العليم " وقد نوظف هذه التكاة التي سواها سجع الموت عموميا
من خلال علاقته بالشخصيات الأخرى .

ها هو ذا سجع الموت داخل امانه على الشاسه مثل سائر الشخصيات
الأخرى في الفيلم . ولكنه يحل ايضا لمقصود عالم الروي (حوريف)
ولكافة الشخصيات الأخرى في لحظات موتهم فحسب .

ويرى الفارس الطوموس نوك سجع الموت في سطر الاسماحي
اد به يوحى موته حتى يهده العليم بشعر لمسبح في مداره مطموته
مسطريح . ومع ان الفارس يظل شخصه حيه في عالم العليم فمن
لواصح ان احدهه الموت يشبه ذلك الذي عند الآخرين الذين
كتب عليهم الموت . ويسمى الطريقة التي يكرر بها ظهور السجع
في ارار وصمه كس . عبر واقعي في عالم " الختم السابع " . فهو يشير
دون مدار على سناطه البحر - في صفة مس في فقص الاعرف . وسائرا
بحوار عربة معينة . ومصادا امره من الساحرات الى حاروق الاعداد .
وتوصفه شخصه عبر مطورة لاولئك من ذوي الرؤية العادية وان

كان يظهر فحده ودون اعلان ، يصيح شبح الموت رهرا لوجود الموت الكلي
المهمن على ديار هذا العلم التي خربها الوباء .

ينبوع الشياطين : (١٩٥٨)

يبنى فيلم اورسون ويلدر " ينبوع الشياطين " دعواه الساحر على
اساس من اللاواعى . ولعبتم بصورة موجزة عبارة عن فييه تسفر عن
روح مدونة في حجره المعيشة بيت روجين سابيين حداثيين ، هي بجهه ناسه
وهو بطل سن . واقع أحد الاطباء الروجين بان القبيحة يحوى على عفار
يستطيع ان يحفظ الشياطين الى الابد - ولكنه لا يكفى غير واحد فقط .
ولذلك بحث على الروجين ان يقررا من ميثم الذى يساولة . يجمع الكبير
من لغو الفكاهة من مصادقاتها للظهور غير نابينه وقت حصولهما على
محتويات القنينة .

فيه بدائل لموليف نسيم في حلق حو غير طبيعي يلام روح الهوليه
الساحره . وقد يظلم أحد الماظر منه نوان فلائث ثم يصي . ليسفر عن
اكتسوار . تحريف . ونفسا الحركات الاسمر صيه الحاطفه من مكان
او زمان ان آخر . وسكون بعض الماظر من سمسنة صور فووعرافيه
ناربه تظهر الشخصيات في اوصاغ او مواقف معافيه . وفي حد الماظر
يحل صوت اورسون ويلدر - بوصفه الراوى - محل أصوات الشخصيات .
وفي ماطر آخر سوجه القصة سور سحرى . . . ويحاكى الموسيقى
التصويرية صوت . الككه . البطنة الرهبة لساعة م . مشيرة بذلك
الى معنى الوقت سم المروحان يفكران ميا فسا بفعلان بانفسه .

ويمكن ان نوجد لأفعال وطريقه الاداء مدحة السحرية فقط
بالاماءات مرينه الاداء . والنوارم السوكنه منالم فيها والاحداث
جمعيه . ويستطيع السحر ن نعيم كن هاسث السمات عبر الواقعه
الموسم والممثل على أنها سحر فحسب هي رواية هربه . ومسحه
اللاوعية داخل الميثم مكسه سماسكه . وهي سى دطراد فوه دافعه
نجعل كل منظر اطرق وامنع من سابقه .

الصدقة في عالم الفيلم

روايته تحدد الكثير من طابعه الث

وحادث الصدفة هو ذلك الحدث الذي يعتقد المسرح في عدم حدوثه رغم أنه ممكن . في فيلم من افلام الكوميديا الهنوسية يتحو رجل هوى من عذبة مبيى الى حبة المحوم حينما يمر من حبة مباشرة عربية نقل محمده بشحبه ريش ... يمكن ان يحدث هذا ولكن من ذا يعتقد انه سوف يحدث .

وفي فيلم وسرون . يريد ركاب غربه سفر عمومية على القعد التسموح به ويقعون في حصار . ونصرت النهاية عندما يظهر الغربان فحاه (من حب لا بدري) وفي فيلم موسيقى . يصعد نجم هوليوود فوق عربة نرم هربا من مضارده عشقة المديس . ثم يقهر منها الى اول مباره كوفرسيل (داب سلف فابل الخطي) . وبمصادفة أخرى ، تشعل السارة صاء سوف بعد ممسقة السيماني وسوف يقع هو في غرامها .

وهذا فلام لا يمكن تصورها بدون شبكة المصادفات واحداث الصدفة التي تحتويها - مثل فيلم " قرط هدام " . " لماكس اوفر ، وفيلم " د . سترانجلاف " لاسانلي كوبريك وفيلم " الريفي " لروسييليني وبعض المخرجين من امثال : هنشكوك ولوى بونويل وكود شارول - جعلوا المصادفة عنصرا مستطرا في اسلوبهم . بل لقد صبحت المصادفة عرفا دارجا في احساس العديد من الافلام - راجع احداث الصدفة الحسرية في فيلم الوستون والفيلم الموسيقي .

وقد نالت ملاحظات ارسطو عن استعمال الصدفة في لقصة المولاه حينما ما تسحق من اعدام . يقول : الاستحالة المحيلة ممثلة دائما على الامكانية غير المعقولة . التي الصحيح ... هو ان نقترب عن اقربون او الجمل . في الشخصيات مااما كما في احداث ارواة المسلية ..

... الاحداث (الميزة لشعقة والحواف) ليا اعظم تأثير ممكن على العمل حينما يحدث دون توقع . وفي نفس الوقت سميحة لكن حينها الأخرى ...

ورغم أن هذه الافكار البديهية في الصدفة قد صمدت لاحساس الزمن . الا أن المعص المذوق للأفلام التي تكون لصدفة فيها حاد ، يكشف عن بعض التحديات في نظرية ارسطو .

مركبة السفر العمومية : (١٩٣٩)

كما ما اتفق فيهم " مركبة السفر العمومية " كلاسيكي لمخرج
 جون مورر بسبب استحداثه اسلوب لصدفه . ولشبهه الذي سبق
 وضعه عن الفرسان الذين يهرعون الى المجدة من هذ العمر . ويكشف
 فحص الفيلم عن عدم استحداثه مع مقوله ارستو بان الصدفة يجب ان
 يضاف عليها مظهر التخطيط والتصميم .

ويبدو ان عدم لحول في فيلم " مركبة السفر العمومية " على
 حركات ومناذج اوسه معروفة جيدا . وتصديق البرق والعاخرة ذات
 قلب ذهبي و (العيق) حساس كوشيه ودسي الحويه في
 " هي ويسيا " وحكيم الصحة الفسوف اسكران . وبصن الابطال -
 كديم يعسبون حياريم وثما حال مادجيم الفصريه اني جمنوا غميا .
 معاذره على سريش الحريج الذي هابها . وحساس الكوشيه يصحى
 نفسه في سجن سنده الحوب . والحكيم يستمر في معركة مع الكاس
 لبريه فلان . وذات لحن من العاخرة ن روجه (وثقل) ويحاصر
 بمفرده من ثلاثة رجال في معركة بالرصاص . كما يستعمل الفيلم التقاير
 حرافه سعلق بالقدر . ويلما يحدث احكام الفسوف عن القدر .
 يبدو ان ذلك نشور الفرسان صدفه في النهاية . (وهو كفياسوف يعلم
 الانبياء الجوهرية عن العالم) .

وطوال الفيلم يرمى في نفس المخرج حساس عن مركبه ذات
 مسره وعمره لا يقوم . وفي احد المناظر ندحن بوابات محتشة
 من احول بعد تحايا من هجوم صائق شبه اليهود العمر . ويروح
 ابواب صحنه عدته ومحنة (بفصل الديكور والاضاءة وراوية الكامرا) .
 ويوجد حلف البوابات مشبه تكوينان صحريان كران . وعندما تمر
 مركبة السفر بين هذين العائقين في وسط الشاسة - تدور كأنها
 تزيجهما جانبا .

وفي معظم المناظر التي تظهر فيها . يهمن المركبه على وساطة
 الشاسة حسب يحرى أيضا الجزء الأكبر من الحدث . ويسبى المخرج
 دون وني منه لي اسرار موقع المركبة في وسط الشاسة دللا على أهميتها
 وهيمتها . . . وانكار اليهود عليها ان تلغ عابجا في النهاية سوف
 يساقض مع ما بنى من تطلعات حول هيمنتها .

ويطوى ظهور العرسان بعدئذ على معرى استظوري (بضم راء)
صبيحة الحكاية في مصها الأولى . والتشحيات والحدب) ومعرى مصري
(نابع من الملاحظات انكره لبحكم الفيلسوف) ومعرى باطني (على
اساس سيكتوحه المخرج مظهره باستخدام امكن على الشاسه) وله
يكن ظهور العرسان بالصدفه امرأ مدبر او سبحة الحكه الدراميه
والسبحة . وانما سبشر ملائمة . مخرج يعود على موضوعات
مسيه على حرايات وفوايف اوله وفيها نفسا لتقي اعادته .

اولاد العم : (١٩٥٨)

يحق قسم كود سمرول أولاد انعم . مكان مسماها بود في نفس المخرج سمرورا بمواضع عناصر الصدقة الخامسة . فحوادث الصدقة في هذا العيلم لا يستحقها دافع في نطاق العيلم . ولكن المخرج مهيب لتفليها بواسطة استخدام القسم ليكون مسماها .

وكما نلاحظ في الفصل الأول يصفى استخدام سامرون للعدسات المتفرجة (أراويه مختلرا) عبر واقعى "بى عالم" "أولاد العلم" ولأن هذه العدسات تبس في النفس سمورا بعدم الأرباح نحو منه الفيلم . تبس المتفرج لتبسى الحوادث لى ببر المشاعر . وفى عالم حب لا تدور الأسماء فى وضع محدد . وحس قلب الأماكن حداثتها الخيون به . يشعير المتفرج أن شيئاً ما لا بد أن يتحرف عن سواء السبيل .

[illegible][illegible]

يسدو من معاشة الحرية أن الرصاص متفق مع واقع الفهم

سركر عدم توثيق " القنوات " (او المنصحة) حول الاشجار
الاحراشة برغم خصايه من الشبب هو حاسو وملائمة بقى ترى -
يعلمه لاعتراف اسمه بيدر - عدم يدا لعدم يقود حاسو خصايه
وغير بدميون بوحشيه مع ربح القى ودميون آخر كسح و - عونه
بمصانهم البقيه *

يسقى حاسو وبدر وعضاده في القسم * حاسو يطر خارج
بوانه اصلاحه الاحداث في المنطقه الى رسل بيدر خارجيا في
مغوريه وفي ماضر الاحتره ترى حاسو بانما في نفس المكان (بيدر
علويه) حيث ينوي بيدر الاحياء فيه *

ومع ان هذه النفاذ بيدر عقويه لا دافع ورائها الا انها هذه الظهور
الحكاه * رسل بيدر في مغوريه خارج الاصلاحيه لان الظاهر يريد
سحه فرصه يثبت فيها انه حدير بالسه ومجارله حاسو افساد بيدر
عند هذه نقطه من سباق الحكايه مر حوى * ولسل لقاء * حاسو وبدر
في البيدر هام وحاسم لانه يستقى بقل بيدر - احد سحوص البيدر
الرئيسيه *

انه المكان السيماني لعدم ولسن حكايه دانها الذي بولد سغورا
بالموده حول حوادثه العارضة * والشخصيات في الفيلم عابا ما يظهر
فجاء من خارج المكان الى الشاسيه مدره * هذا الاسلوب في المدحول بولد
سغورا بعدم الارساح في صدر المخرج اراء عالم الفيلم * وفي هذا الواقع
يكون الناس قريبين جدا وحاصرين دائما كما يبدو *

وبمثل حاسو على الاخص ان الظهور فجاء * وبوصاه سديده على
احداث الفيلم * ترى قدمه الممدوده تعوى حركه انكسج الناس اسكن
الذي كتب المصانه مصايه * وفي مطر لاحي حب بصل فاه بدعى
مش رجديا ترى نحن حاسو دون ان يراه في * وبمصايها طيوره المصاحي *
وعند وصوله الى مكان للاحياء - ترى حاسو طفلا شريفا فادا به
نكمه مصايها حتى بفاحي لظفر * ونظير حاسو مره اخرى فجاء في
اساسه انى يصرى وب السكين في الدكان الذي يعمل به بيدر *

وتحدد النفاذ انى سم مع الربح الكسج ومش والشرية وبدر
ان حد بعد كفه اسحارها بحت - طيوره حاسو فاما بعد * فسد

٥٠ احساسيا بحصوره جسدا عندما يحدث التدافع اى تعرض
مصادفها .

وعلى نحو قريب بدعم حضور الشخصيات في الملم خارج الشاشة
منه . من الوقائع اى يحدث في نطاق مكانه . وفي ساء حلم مراد
مدرو يرى حاسو محبها بعد سرير مدرو . حسب رأينا بعد لحظات
اولد حوسان الذي فيه حاسو . وحضور حاسو (في حلم مدرو) هذا
خارج المكان على اشماسه يتم ان ن حاسو يشعر حررا من عقل مدرو
لباطن .

ومعالجه بتوبيخ للوحد الاعمى من على طريقه اخرى يعزى بها
عد الدعم . وفي مناسبات عديدة يرى اعداء بعد حماه الاعمى ولكنه
بمراة سديده جدا يراها . نصا اد عندما يحاول العصاة قبل
لاعمى بين الآخر انه يشعر بوجودهم . وعندما لا بعد التبريد اضعف
ساعا محاولة الاحبار على الاعمى بين الآخر به عدم تما كان يكونه
التصغير .

وحسما يعنى بالاعمى بعد ذلك . براه يشيد معارا في الشارع بين
حسو ومدرو . وأما الشجار . شق طريقه ان وسط المعمة صانعا .

موضوع لانه مدرك ان ما يحدث ليس بساطة مجرد
حياة بل معركة . وونه . السكاكين . بعدد يحظر الموالين ان يعبر
الى حاسو لانه الوحيد بين أهلى المنطقة الذي يعرف اس تحققي حاسو .

ن الاحساس الذي يعالجه كمنهرجس ان اساس حاسون خارج
كان المد ساء . يحدث في معالجه تو بين نارعمى . اد دعم الواحد لاعمى
ي مدرك طريقه حسب تقدر
محدث الشخصيات لاجل اى حضور واحد من خارج مكان الساحة .
ليس بعد الارواح الذي سببته بعد لاعمى بسبب احساسه بشرويه
كناجو الشدائد مع حاسو) وانما بسبب احساسه انه سوف يعنى في
النهاية لانه اعمى (ومن ثمة عاجز لا حول له ولا قوة) .

وبعد براكم هذه المحارب بحضور خارج المدرسة (وسوق ذلك
بحارب ، مقدار استعانة المعرج بحضور حاسو . مصادفة . خارج سوار
الاصلاحية وفي السندرة الصوبة . ومع أنها لا يحركها دافع في سياق
الرواية . من المرء يشعر انه كان مقدرا أن يوجد هناك .

الدرجات التسع والثلاثون (١٩٣٥)

يلجأ العريد المشتكوك الى الصدقة بطرائق مسوعة - وهو في الاعتب
الاعم ينقص علينا مبدئية لا يصدق من حوادث الصدقة - فمحتملنا على
ازحاء عدم تصديقنا - كثير جدا من حوادث الصدقة يقع لدرجة ان بدا
المتعرج في توقع (مع استبعاد لنقص) المصادقة الحرف ، سالفة ، عدم
الاحتمال الصارخ .

في فيلم هينكوك لكلاسيكي "الترجانات السمع والملائون" بعد
روبرت دونايت من الخطر بسلسلة من الأحداث التي لا يمكن تصديقها
سواء من خلال الكتابة على معروفها للعالم خارج الفيلم أو بما يحدث داخل
الفيلم ذاته .

يرحل دونات - بعد تورطه في مقتل سيدي بشقمة - عن لندن هرباً من الاتهامات الرافقة التي وسك ان روحه انه . ويسوقه عبره الى مكان باسكتلندا حتى ان أحمرته أقبل ان احلدي سكات الحسب احلده مقوما الرسي . وفي الط اي مصادف مربعة . وبعده . وحين المقيمان فيها الى ضامتهما . . . وعندما يظهر رجل اسوليس بعمره روحه المزارع معطف روحها ليسكر منه عند فراره منهم . بعد ذلك ، حين عنق وعسم الشبكة الرصاص عليه . لا يسقد حمانه سوى كتاب السبايح الدالة الذي يحمله المزارع في حجب صدر معطفه . وبحمر دونات الموليس شمس بعد بالملاسات التي احاطت بمقل السيدة ولكن عندما لا تصدونه يضطر للهرب مرة أخرى بالقرب من سباتك . وفي عمرة الاضطراب الذي يعقب ذلك يهرب دونات بالاصمام الى . حش الحلاص التي سمر مصادفة بالقرب منه في بيت المحطة بالصيطة . ثم وجدت دونات حاسبه من طابور الفرقة داخل حارة نفوده مباشرة الى قاعة مؤتمرات حجب بحسبه الحاضرون خطأ أنه الخطيب الذي تأخر عن مواعده .

يرتجل دونات حظه مدحاً أشاعها رحلان وأمرته من أنصبا سكة
الخاصوسنة . ويظهر الرحلان اتصالهما بسواكس ولكن ما ان
به - أي دونات - داخل سيارتهما . حتى اكتشف شخصهما . و
أخرى تسارع الصدفه الى تحدثه . هذه المرة وبه هيئة دلالة نفقة .
الضباب وقطع كبير من العم يسد الطريق أمام السيارة تماماً في الوقت
المناسب الذي يسمح بهرب دونات .

ورغم أن هتشكوك كرم هذه التصاريح والاحتمالات فإنه يحفظ
الى حد ما من احساس المفرح بالشك وعدم الصديق حتى يحفظ الفيلم

من المدهور إلى محرج محض . وكثيرا ما يعتمد أي أحداثها على أساء المخرج .
أدنى السعيد الذي ينفذ كتاب السياسات فيه حياة ذوات يكون القاص
الروائي بين أسلام المعطف وفرصة انتقاده لحياته كبيرا . ولم يتم الإفصاح
في مسرحيات الأسى إلا هذه ذوات وتم كبر من إطلاق الرصاص عليه .

يحدث أن تبقى ذوات بنفسه من نافذة مركز البوليس يريد
منه ذلك من سرعة الحدث بصرار . يركب للمخرج فرصة ضئيلة بآب
عندها وتفاعل استجابة حدوث هذا كله .

وهذا أن يصيب كتيب أحد آخر عند هشكوك هو الهاء المخرج .
تسبب حدوث مراد منك لتأسيوسه دحولهم غير المقبول إلى قاعة المؤتمر
يمضي أساء المخرج عن دحولهم بمحاولات ذوات المصيرة لارتحال خطه .

خاتمة :

بعض مبادئ أرسطو لتصوير أحداث الصدفة على بعض عناصر
العقل التي تحسب . وعند تطبيق على القيم تصبح فعالة فقط بالنسبة
بخصائص القيم القصوى المرتبة . وحسبما تسجل ففلم قدوات المحال
لستثنائي المؤثره لكي يسمح مفرجه احساسا بمواجهة أحداث الصدفة
و تحدث رد فعل بدهم لبعض المصادفات . لا تصبح نظرية أرسطو
صالحة تماما .

وفي أماكن أي فلم أن تحدث واقعة الخاص به . وهو يجعل ذلك
أن يوجد فسا ما يمكن أن سمية بالمعتقدات أو التوقعات أو ردود الفعل
الداخلية . ونفس المخرجون حدثا أو واقعة ما على أنها واقعية أو غير
واقعية داخل عالم القيم بناء على الصلات القائمة بين العناصر المرتبة
والقصود وأحيانا أيضا ، على رد الفعل الذي يتخللهم أراء ما يرويه
ويسمونه .

والنقطة المدهورة التي يعتمد عليها المخرج لا يحتملها القيم ذاته
سواء . وإنما هي بالأحرى من مهام تجربة المخرج .

٧ - عدم اليقين في السينما

رأينا أن تصنيف الوقائع والأحداث والشخصيات والوقائع من غير بعد واقعا أو غير واقعي هو أساسى فى حربنا دلافلام السينمائية . وفى السريالية السينمائية يترك المخرج عن عمد غير مبين هذا اذا كانت الوقائع او الامتيازات الموجودة فى الفيلم تؤيد على هذا واقعه او غير واقعه .

ولا يعنى عدم اليقين الذى يتركه السرياليه السينمائية انه المخرج (مفهوم السريالية الذى سنبسطه هنا) يعلم القواعد . ومنه ان يتعامل مع الطريقة التى قيلت بها الطواهر لعين الراى ، بعيدا تمام بعد عما قد يكون هناك فى الواقع ، فالعنصر العام هو ذلك الذى ينعكس نفسه ، ولكن ليس فيما يخص واقعه او لا واقعه اسقط الآخر لمشكلة التى يخطر فيها السريالى

وسوف نلقى مؤثر عدم اليقين خلال سبب الموضوعات السينمائية التى يؤدى وطبقه فيها . وهذه الموضوعات رغم استحداثها لمخرجين سينمائيين استعملوا جميع انماط الاساليب بوجه نموذجى السرياليين ان تشمل على حلام وصدف وصادقات ومضامين حد وتحولات وازاحات وتغيرات فى الهوية .

الأحلام السريالية

ما يزال لوى بويرين أحد المشعنين العظام بالسريالية في السينما . وبمسئله عمله المردود من عهد السينما الصامه عندما صنع فيلم « كلب اندلس » (١٩٢٩) بالتعاون مع الرسام السريالي ستيفانور دالى الى وقتنا الحاضر . وما يزال أحد مخرجي الدرس في العالم . وفي أفلام بويرين نجد انجم أو انجم الصهرى هو الوسيله المكررة لتي تحمل العصر السريالي .

حسنا، النهار : (١٩٦٧)

كان من الممكن فعلا ان يكون اسم « حسنا، النهار » كله حلما . لولا ان المخرج بواجه هذه الاحتمال في المنصر الآخر فقط . والى ان يصل الى هذه المسألة لعلم انه رواجه صرحه مسامره لأحداث تقع في حياة سيده مزوجه من سيدات الطبقة الراقية تقضى سحابة يومها كماهرة .

ويبدو ان تشييد الاساسي بصورة الاحداث التي يراد ان تؤخذ على انها واقعة . ان يسما يستغل الروح (جان سوريل) وروحته (كاثريين ديبيف) عربيه نجوس بهما ارجاء عايقه بولونيا - يتحدثان بهدوء عن مشاعرهما بجاء كل منهما الآخر . وبعدها يامر سوريل بوقف العربيه . ويطلب ربط ديبيف في سحره ليهب سافوه حسدها بسيافلهم . وبعدئذ يقول : « انها ملكك الآن » . وعندما يمسسها الخادم ترمفه باشتزاز ومعه . وحان بعد الحاده ظهرها نسل سوريل من خارج الشاشة . ثم يندرس : « في هذه وضع ان لقطه متوسطه لقرب لسوريل . وظهره لدهيرا . وهما معا في شقتهم بياريس » تحيپ : « كنت أفكر فيك ... » في العربيه . ويترك المخرج أن هذا المنصر الاساسي كان حلم يقطه راود ديبيف . وهكذا يخرج المخرج من المنظر الأول مباشرة بانطباع أن العمل قد لا يكون فعلا كما يبدو .

ويطور الحكاية ناعما ديبيف الى ما حور حسب تعدد عايره تحب اسم حسنا، النهار . ويطلب أحد الرئائن - الميمين بحبها - النار على زوجها ليتحركه بعد ذلك مشلولاً .

وفرب نهاية الفيلم يجلس سوريل عايرا في كرسي متحرك بحجره الممشيه مع ديبيف . ويظهر لقطه متوسطه القرب دعة سرق فوق حده .

ومره نابه (كما في الشهيد الافساحي) يسأل سوريل روحه عما تفكر
 فيه . ووجهه مره نابه . كتب افكر فك ، ويلي حين عرة نهض
 سوريل من كرسية التحرك ويحار الحجره تحطى واسعه ويعد كاسس
 من الشرب . وسحب اصوات احراس الدهر وجواهر الخيل يدريها حو
 لطرر ومما يكتمان . ثم سحر مفسحة المجال لاصوت عيره - نفس
 العربيه التي سمعناها ورأيناها في المطر الاول .

ومن المستحيل ان نعرف مقدار ما يستحقه القيم من احلام يعطيه
 ديبف ومقدور ما تمكن احبائه واقصا . هل كل رياراب ديبف للماحور
 ونفسها او لا شيء منها فقد بحسب احلام يعطيه . وهل لم يكن روحها
 مشلولاً كما يريد ان يطر او هل كان هو او كانت هي سحس
 ان في امكانه سير على قدميه . لقد ترك المهرج في ريب من امره .

نازارين : (١٩٥٨)

وفي قسم نوزيل " نازارين " برى عاهسه آندارا رافده في
 مراسها ناهس بحرص بحربه عبر عادية تولد أثر الريه او عدم اليقين
 في نهوسما . بقرب الكاميرا عنها ثم نقطع على صورة نوزيريه ، للسيد
 امسيح . كان النوزيريه عندما سوهده من قبل ، تصويرا تفيديا معهودا
 ولأن يسي عسحا ينقسم ساحرا . ثم نعه قطع يعود بنا الى آندارا
 وعندما نهفر الكاميرا في حط مستقيم مسعود من سررها يشا ايها
 حديد سرخ . نسمع صرخه من خارج الشاسيه وبرى آندارا هض
 وحيا . . . شخص نصرها ناحه مصدر الصرخه مخفنه من ساريج
 زلم ادى يندو اب عر عه . حشد نعه وصيح ان الخارج في نور
 لشخص الصاطفه حسب مصدر الصرخه ابوجه صل صغر نصره عه
 على كنهه نعب . وفي النقطه التالية نهض آندارا من سررها الذي
 نهمره الآن سعه سمس اصباح . بر رجل اعمى على الام وطعنا الذي
 كانت نصره مند لحظ و من في باب الذي الذي قسم به آندارا .
 وبعد هذه الحركه الصدفه لطيفه من صرخه الطول والحجره التي سمعت
 آندارا الصرخه فيها .

وسحب اصوات المطر المهدد نوحا من عدم اليقين . وادا أحد المهرج
 استجاة آندارا لصرخه الطول بدفائه طسعية . فهي ادن قد استجابت
 لئلا لحادثه وقعت أثناء النهار - وهذه استجاة نفصى ان يصير المطر

من واقعى . ما اد اعبر المقرح - من جهة اخرى - ان الصرخة التى
تسحب ليا آتارا كانت فى حتم براوده ، فصره اذن انية استجبه
لتفسير لقطة الطفل الباكي فى وضع النهار .

بريسانا والفراولة البرية (١٩٧٠) - (١٩٥٧)

تسحب الاحلام لحق باثرب سريالة صديقه فى حلم بويون
• تريستانا •

فى فيلم بويون تسحب البضه بريسانا ز من اوتى
عابها كنه اللسان العذيق فى حرم انكسبه . ومن هذا انظر . يخرى
المطعم وحدة على حله سسماطها فى سريدها . لتعزى سمرحين سمرور
بهم كانوا يشهدون حتما من احلام بريسانا . على كل حال ماداه
لا يوجد نقطة ابداء ممره لتجتم فان اسفرح سسماط سسماط اس بدا .
وفصلا عن ذلك ، لا يتطور المنظر على طريقة الاحلام .

والعكس تماما يحدث فى فيلم تريستانا " الفراولة البرية " . اعنى
ب ما سرائى انه حتم يصمم بداهه ولكن بلا نهاية . فاشخصه الرئيسيه
فى الفيلم ، ابراك بورج وهو سسماط حامق عجز فى طريقه الان الى
لويده . حيث من المقرر ان تسلم حاديه عديرا لعمه الثمر . وسسم
رحبه بالانضمام المكاني . اد كبر فلاب لقطع التى تسكب فيها انحاء
الكاهن الامر الذى يجعل سمرح عاجزا عن حتم مكان مساسك ممره .

وسمور بورج براوده حتم النقطة فى منظر يتوقف فيه عند مهد
صغوله . هناك مؤثرب تصديه لحجم بقصه سسماطى . ولاصااه نكسب
مصدر المعرفه المفرط سمور . وعالى الشجر سمر فى بطه . والسحب
سبحا ليا فى القصب . وسدوعه اراك انية مسمره . ومع بداهه
رحلا عجزوا . يحوم مسفلا بين الناس واحداث مقوله يسكم مع
ماده سدى ماره اوس بها فى سسماطه . ويسمور ان ماسك لاحداث القرية
الشاذة ينبغي ان تؤخذ على انها جزء من حلم نقطة .

ومع ذلك . نفوس هذا التاوين عندما يعرج بورج فى نهاية المشهد
من المسرل ماسره الى الوقف الحاصر دون تحول يمكن ادراكه او سمره .
والموج انه عاش فى حلم نقطة له بداهه ولكن بلا نهاية وسفوس
سقة فى بويون حتم النقطة اكبر من ذلك . اد عجزوه من الماصى ماسرة
الى الحاصر فانس الرحن المعجز سسماط اخرى . سسماط الحاصر . وسعب

ورى سائر الماضي والحاضر نفس المصه الذي به من حوره المخرج في
 الشبه التي يفرز بها حده اندماج ورج في مصه . و يودى .
 بمصه المكسبه ولحمصر المصاربه غير المراطه الى مريد من
 المخرج في قيم مقرب اراك . حتى لا يوجد بهانه لحتم وربما لم يوجد
 حتم على الاطلاق .

ولا يستصع من يشاهد هذه الاحلام في دلام توبويل ومرحض
 تصدى ان رس ابوصى كانت في الحصفه السبل المدي احرس
 يراك دورح استطاع السر بدسا في مصه . ولا كان في
 احردس ن مدرج مساطه في صائفه الاحلام . لان . احلام
 بداهه ولا بداهه . فقد عن امخرجون ان اراك المصاره مبداه
 حدونه . وردود الفعل المسافه هذه يورن بمصيا المصن لدع
 عن موقن من كعبه الاستحابة لها .

الصدقة في السينما السريالية

ستحدم الصدقة في اعلم السريالي لستحدم نوار
 مصفدات الحارجه والداخيه . فالوئع التي تصفد اسمح .
 سطل مصفدات الحارجه . تحت فعلا في القسم . وعلى ذلك
 بوصف وئع الصدقه التي رفعت في المصن . وئع ذات
 خلاف الحالات التي بوصف عنها . فان حدونه في القسم
 به نظورات داخل عام القسم . وان المستعمل المعروف
 او غير واقعه داخل ذلك تعالم . وسعده بدا .
 الصدقة هذه يولد مؤثر عدم المدين .

الملاك المهلك : (١٩٦٢)

باني واحد من اروع المؤثرات السريالية عند توبويل في
 « الملك المهلك » اد رى فيه المصروف المصروف
 صاؤون المصروف تحت بحدون أنفسهم بخارج من
 ومصى الانام . ولا يستطيع الاكس ولا الموصوف
 ولا عترهم من خارج المثل المصروف . وفي لحظه ما
 بمحص الصدقه قد عاودوا جميعا ان واقعهم
 حسيه العرب . ويصرح احد المصروف انه
 مصروف على المناو ساعه حسيه بمثل ما كانت
 يعرف وفنداك تعالاه .

يضيئ سراجهم . ويعرف اسمه . وإذا يابسان الصوف سلطان هذه
الحيلة يحررهم من ربة الحسن الذين وقعوا فيه .

ويشكل سرير الصوف أنفسهم ولكن منهم الآخر اسباب يقاوم
في حمل العشب عتير هاما في التاجر السرطاني المقدم . ان بعضهم قد
رب - مذكور اسفح حول الكيفية التي يسور بها وقوعهم في الشوق -
حيث يستحق معقدات حول انجاز الاساسي لا يستطيع ان يحسب
محرر احدهم الذي صاب في آن واحد هذا الجمع الكثر من الناس
وهمشهم من معادله انجل امرأ واقعا . فحين تعلم انه لا يمكن ان يخط
حاج عالم الغمام . ولكن الاسباب التي سرور بها ان يحسب لغناه في
- كون شي في - . ودراسة معدومة لدرجة آتية . ان اعلم بحديثي
و - يا . وان سرق - حصصه - بعض النظر من حسيها - يمكن
اعمالها طبعه فان المخرج مثال الى التفسير العائل بان الحسن في
- الملاك المولود . واقعي ان اسعد الصوف السحيف بان قد
- . يمكن ذلك عوده حيا به ميراثه ان سابق موافقهم في العرفه
سور لا واقف جدا بحسب سرك المخرج وهو لا يدري ماذا يضيئ .

وضع روزماری (١٩٦٨)

بعد عام رومان بولانسكي اعود في كتاب ايراليس وضع
روزماری . معقود برود - صادقه - مضادوه . ولكن اذا احد امراء القصد
السيف واقعي لغز السحر فليس به مضادوه . أما به وجهه تفسير
مضاد صوف بساطها المخرج ثانه مستحيل بحديثها .

بعد روزماری وروجا ان منه مكتبة جديدة . انبا حامس ويصبح
- ان القاتل في شقة امجد - له لدمشاده صلب ولاده مصر .
- . نفس عويده ذات اصل تامسي مرتبط - كما قرأ - بالسحر
- . شكوك سدورها وفي كابوس يعقب ذلك ، تحول روح روزماری
ان سلطان مقتديا في مراه من حرايا اولئك . وفي وسيط الحليم
مخرج - لمن عدا بحم . انه حقيقه . . وفي صمحة اليوم المالي بعد
لأد به في حيدرها اعرف روحها بانه هو الذي رسمها أثناء يومها .

احمر سحر روزماری بان حياها في خطر وهرب . و - هي
حول في ناس ان يضل ينفوسا بطيب نقي فيه . يضر امامها رحل
نفسه ذلك الطبيب الذي نحشاء .

ويصحب على المسرح نهر كعب يري أحداث ، الصدفة ، هذه
عن رورماري محدودة . وعن تلك الأحداث مجرد مصادفات ، من هناك
خزان لها يبرون به كل هاتيك لنوائف ، ولكنهم لا يمكنون قوده حارقه ،
هل ينادس جرائها وروحها حاي حقيقه اعمال السحر ؟

بعد سى الفيلم يحسب لا يصغر سى من هذه اسدائل باقصيه فى
بحرته شمرح ما هنم . وما يترك امر دى حال من عدم القس ادى سسر
الافلام السريالية بنوليدم .

المطابقات والحولات فى العمل السريالى

يؤثر اسرياليون وسيله استخدم المطابقات السى نصف بالعرابه
والسى صدم المشاعر احدا . ويحلق هذا حده بوضع سى ، ما فى عر
موضعه السبب وحدث حى وقع لاسماء والاحداث اسكالا محورا .

وسمى افلام نوبويل على اسمه عدده لاستخدام هذه الوسيله .
فى فيلم **الملك المأهك** " برن ساد" مرديا سره انشاء السوداء ، يحلق
ساقه العاريس نوبس خلاقه ومخالف دحاحه سقط من حقيقه انه
سعد واقفه فى نصف ضالون المصنفة الأبيق وفى فيلم **" الفتوات "**
(١٩٥٠) بواحد الحمر أو الدحاح أو الحمام دون سبب مهبوم كما وقع
حدا حسمه ومن حسم **فريديانا** ، (١٩٦١) يجد ويمة لا تصدق
لحماء الشهادين سارس حلالها مسوهون شون القيو والعريده على
الانعام الرعيه لمزوفة هاندل ، المسيح .

فيلم " كلب اندلسى "

.. حدم . نوبويل " كلب اندلسى " المطابقات والحولات (ا)
بنفس لها السى ، اى سى ، آخر ، بوضع سامن لتحقق حقيقه السريالية .
واسيرها واسيدها اثاره ليمسار هو المشهد لى حى فيه نوبويل نفسه .
اد يعق فيه أمام نايده يشحه سمره الموس . يعطى سحنه عايره وحه
الحمر . به شق بعد الموس نى امره السحنه . ويحول المراح السقى
من اسكنه اى الرعب . يطاعب اشكال مرئية مماثلة - حدم رفع
نشق آخر مسندورا - كما يمكن اعمارها مكافئه . والقصه بين
الصور بين بحر يديه جدا تحت بعد المسرح من العير غايه أن تعرف عن
صانع اعلم . من هو مجرد سلسله من الصور ذات رباط شاعري أو من
المراد أن تؤخذ أحداث الفيلم بطريقة ما أخرى ؟

وتقدم القبة السابعة من فم السبع عشرة درجة مائة مائة
وتأسس بنية ذات برعة طبيعية يعقنها شيء يبدو انه في غير موضعه
ويتركز نحولا . يبدو حتى الشخصيات عادية تماما ان ان يترك
الحشرات فجاء خارجة من تحت في يده . ولكن يصعد من صبعونه
اسرعه على صمغ الموهوب بالسم لواقع الهمم . تعرض اليد في لفه
غربة فترى انها مجرد دعامة خشبية .

وفي منظر اخر يودد رجل في حرة الى امرأة . يظهر عبر حجرة
ومسك بصرب يسر وشهيرة في وجهه كسلاح . وفي منظره يلاحظ
عن شيء يدهض الرجل طرفي حمل من على الارض ويشرع في جذب شيء
ما خارج الشاسه بعيد دلع . ويصر امرأة - وعلى نضر خارج الشاسه
عن هلعها لما يحدث . وفي اسفله يرى ما يكونه آله مائة صحن
يسدل عنهما حسان عسان لحمارين . ويقع فستان أسفلهما
موان صواهما ويسمجان لنفسهما من يحرا طوال هذا الموكب المرعب .
وفي حين غره يظهر مراحهما القسي من الاتصال الى الارباع .

ان السعير الذي يجتبه المنظر في بعمه العسم والمطاف السادة السبي
بحسدها تتركنا جميعا حائرين .

ولهم في « كلاب اندلس » غريب وغير مفهوم ايضا . حب لا يوجد
تطور خاص للسلوك الرسمي . فليس المنظر الاول . سهل فلهذا الى
ما بعد مائة سنوات . ثم يرد في ما قبل ست عشرة سنة . ويحدث
الفصل الختامي « في الربيع » .

وفي احدى الماسات نصح ذات سعة سكنه في المحيط . ولكن
الشعة روت عدله نهن في سارع . فهل يؤخذ وقائع العليم على انها
والعنة على نحو ما . هل هي رؤى حتم يراود شخصا ما . هل يؤخذ على انها
بحريدية محض ؟ لا ندري .

أرض بلا خبز (١٩٣٢)

فلم يوريل هذا سجنى سريلي رعم ما يبدو في ذلك من سافس
وهو يسجن حواء قوم يسمون بقبيلة الهردانو الذين يعيشون في غمر
مدفع بمنطقة نائية من أسبانيا . وسجنى طريقه العليم لعمل المصافى
والمحولات أساسا في العلاقة العائنة بين العناصر المثة والسعيق .

ولكن بونول مخرج ماهر وهذا يعني على المرء من ان يعتقد ان التصوير
اسمى "معقد".

وبعد الحولات سمة هامة للفيلم عن طريق تركيزه بونول
المسماة "أجل ولكن". التي ذكرها كثير من المعلقين على الفيلم "ادعيا
يكشف المعلق والكاميرا شيئا مريعا يحض قلبه الهرداو ثم يقدم
البنافس من اجل "وعندما يسكن الى رقيب بعض العنسيين او
الخلاص يعرف الموقف ويحدد له اسوأ مما كان يعتقد "على سبيل المثال.
فيل لنا ان معشر الفيينه بدعهم الأفاعى الساعه ولكن لدعياها غير ممتعة.
ثم يقدم بعد ان العنصر التي يستعمل لأبطال اثر السم ممتعة "حيانا".
ويجرب المعلق المخرجين ان اجل العرى يكادون يموتون خوفا في الشيا.
ولكنهم عند قدوم الرشح يحسون سار الكرز الريحه لتذكروا "ثم يسبق
بعد ذلك ان تلك الفاكهة تصيب الناس بمرض الدزنتاريا".

ان براكم المطايع المرونة غير المفسره للعناصر المرئية والتعليق
وبرعه المخرج ، والحولات التي توفرها تركيزه ، حل ولكن "يجعل
المخرج في النهاية عذرا عن الشعور بشئ، تجاه أحداث الفيلم "على
الأمر حقيقة في هذا سحر في ديار يهرداو "في حين ان بعض الوقائع
مبسطة "توضوح مصالح الكاميرا " وهذا يرد عمله بشأن المسافات
ولمذا يكون الفيلم خافلا بال تكرار الرشح في هذا لحد "واذا افترض ان
الفيلم يعرض لا مثالا حصاريا ممتعا لأخرى "ألا تسعى ان يجعلها
شعر شئ "بدلا من ان يسلط الشعور في "ان سريالته تقدم لها موعظتها
المحوري في هاتك الأسئلة الاشكالية المعقدة".

الفتوات :

سبيل المطالبات امرعة في "الفتوات" عندما يتاحم اعتيابه الرجل
الاسمى "ووكند شناعة المنظر الموهوب دحاجة ملائمة لوجه الرجل وهو راود
على الأرض "وحدود بالذكر أن آله عوب فقه ممتعة دوت من حبوب
لدحاجة عارفي المواقف المتأزمة طوال الفيلم "في سبيل عندما
حضر والدته بدور ديكيا المشاكس وسائر دحاجيا "وعندما يلقى بدور
ببصة في وجه انكامرا او يشارك مع بعض الأولاد او يضرب دحاجة حتى
الموت "وعندما يقبل حاسو زميله بدور في "استدرة " وفي هذا
المنظر الأخير تخطو دحاجة على وجه بدرو الميت".

ثم يحدث بحيرات مفرقة بعد ذلك . بحسب ميدان الكونكور
من على لوحة الشطرنج . وسمى بيضه السامه معلقه في الهواء بعد
الوقت بغيره الم . تكشف ملامح بالترتيب راقصه . معاذ الوجه
من ربي الادب . لعمري في ماذكاحيا في عنته رحن دي لحنه . ويصبح
الشدء محدي شمسالين بنفس بعدة تشر نصبات فوق عشر نافورات .

وتفرغ حبات الفس . بارد من مشبه حماره غير وتورده بدرجة لافه
في . د بحسب فيه الجماعه . وقد رندى أفرادها الملابس البيضاء
. مسبح حماره حد انسابين الذي قبل عن غير قصه . واكتسب
عربه المؤني التي تحرقه حبل سراج فخسه الحرير وسلاسل الورق
وحبات لونه . وكان الساجون كالنل الحمار لمدايه على حاسي
المنه . يسرون حب الارز عني ربح العربه . ثم يفصل عن الحمل
ويعد في امير وحده سما استمعون يحدون في ارعا . وسراوح
ملاحمه عربيه من الحركه السريعه والطينه مع بعض لغطات المناجمه .
ويعد في القصب اقصاء قصر شعواني . كاندى مراد في مدينة الملاهي)
وسلط العفش من فوق العربه ونسب من الخه بمعمره . وفي ربي
السحر المشعور على انساب بنوح بعض سحره الى ان يحرق كل
سحر في موكب الحماره والملاحقه عن العيان . سلاسي الصوره احمر
وعبر كنهه . انباهه . موبه على ورق معقه اعام الكامرا . ويسبق
المخرج الى الاعتقاد من القصد انتهى . ولكن يحدث ببر حمر في توقعات
حسما يفر رحن من خلال لوروة (حامله معه كلمه . النهايه) . تحركه
نفسه . ثم سمعه سسبات اعلم . وهذا يجر التحول يحتاج حتى
يلع نهايه العليم .

أورفيوس (١٩٥٩)

حصل ايلام جان كوكو بالمطامير واستحوالات المروعة . وسمى
فيله **أورفيوس** . وهو هم الحماره في مصمار السمسمه - من أسطوره
ررميوس القديمه وهو لدى يسهى حاكم العالم السفلي (هيدس)
بوسيقاه لكي يسترد زوجته المتوفاه أوريديس .

يصور بسم كوكو عزام ساعر يحدث هو أورفيه (جان ماريه)
تكن من أوريدس والأميره (ماريه كاراربه) وهي شخصه من شخصيات
المنه حستها رياراتها المكرره لهذا العالم بالمعراطف البشريه . وعلى حد

سيفتح ن سادل أورثمة عرافة وحدهم لا غيره عنه - مما دعاه ان و
ررندس . وحدهما من أورثمة الى العالم السعوى نجا عن ورندس
بمحبته عن الامور . واد يندس أورثمة في عراق . يسرد حد
على يد الأميرة وسائقها امير قميز .

في هذا السيناريو ...
لقد كان تحولاً واحداً بسيطاً ، وليس له لاغاية على اوجه مختلف في
القيم الساعية ، ان كانت في كل حد منها يتولى العالم
بحر . ومع هذا ، ومع ان السواد امير في كل حد بها يسير رحله
لنوع ونوع حد . وحدهما ... في وجوده في عهد
... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...
... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...

... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...
... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...
... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...
... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...

... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...
... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...
... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...
... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...

رجلان ودولاب الملابس : (١٩٥٨)

... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...
... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...
... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...
... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ... في وجوده ...

بصرفات هاتين الشخصيتين في عالم هذا القسم على أنها واقعة . فالناس يحملان الدولاب في كل مكان وسائر اشخصيات الأخرى تنقل وحوده . إذ في أحد المواضع يحتمل أحد الرجال من شكه في مرآة .

ومع ذلك . يمشون هذا النوع من المسحج المسسم بالطبيعة في المشاهد التالية . ويعدو واصحا أن حلائل الأمور تحدث حينما يمر هذا الدولاب .

وفي مطالعة مذهبه على وجه الخصوص . يرى الرجلين يحملان الدولاب في منظر طبيعي . وعن كتب يصرح رجل حتى الموت . وفي مطالعة أخرى . يشهد أحد الشخصين حسنة ما في حب آخر أثناء مرور الدولاب . كما يعين الأراحة عنها في هذا المنظر أيضا . وتؤدي إلى طلب بطل بسحرية على محربات أخذت كنه يسألفها الشبال في هذا المنظر حين يصرع بصفه الدخيل الأساسي لدوسيفي الخفية .

وفي أحد المناظر يشاهد ما يشبه سمكة في السماء . تم تكشف الكاميرا لنا أحدا أنها تشاهد صورة معكوسة في مرآة الدولاب . هذه المطابقة للسمكة والسماء والسحول من المنظر غير الواقعي وإلى الانعكاس الواقعي يحدث تحت غلبا لسمكة في الواقع الحقيقي المقسم .

وفي النهاية بعد أن أصبح استرجعون في حيرة دعة - فيما إذا كان يراد للرجلين ودولابهما أن يكونوا واقعيين أو خياليين أو زهرين كنه أو وسائط السر الذي يعقب مرورهم - يسر الرجلان مسكن ضمني عاما عن ساطي - بحر (حب إقام صف منظر طبعيا حشد المسبق لقتال من لرمي) ويعودان إلى البحر . وهكذا يلاحم كافة عناصر الدولاب المتصارعة في منظر واحد . ويوحى صفه الطبيعة في الرجلين بالمسمة لدولاب الناس وبينه القسم المحيطه بان ما يعقلانه حقيقي داخل عالم المقسم . ويوحى عودهما إلى البحر بأنهم رؤية خيالية . وحينهما الدولاب عبر منظر لطيفي استبق حينما قد يدل على ناوس زهرى (عدم الأبرام في عالم بسوده الأبرام - في الخديعة وعلى منظر الملاح الرمي المسمى حينما الذي صممه أعين) . كن عده الأوبلاز بها من فوه متساوية - سرك استخرج غائرا عن الاحتمار من سيا . وهكذا بعد الكثير من الأدوات المفصلة لدى الماء استبدان - كالمحولات والمطابقات . وحوادث الصدفة والمصادفات والهيوة المشكوك فيها - على خلق مؤثر . عدم القس . بصممه المبرم .

الهوية الذاتية والسريرية

عالمها ما ظلت الحيرة بين واقعية الشخصية أو لواقعيتها محور العمل
السريراني في السينما .

الساحر : (١٩٦٠)

لعل أشد أفلام نوحار برحمان سريرية هو « الساحر » . ففي
أثناء الفيلم يحمار الساحر الحوال فوجير وفرقه سلسلة من بعد اجرة
بعد المنهج غير مبين مما اد كان مراد ان يعبر أعضاء الفرقة بسلسلة
سحرة غير أكفاء نهرينا أو أصحاح فوه سحرية حقه .

يطلب حكم المدينة اذمة عرض يقدمه فوجير وفرقه . ويترك
هل المدينة (ونحن معهم) حفنة حذع فوجير المكشوفة بشكر مرت
ويقر في أذهاننا أن المعرفة مجرد أساس عادي يعمدون على الحداح
سعد حينهم السحرية . وبعد اطمئناسا الى هذا التعريف بهوية المعرفة
يحدث مشهد مروع . يستعد حد الأطباء لأحرا عملة شريح على جسم
فوجير الذي أعس أنه مات . وحين يبدأ الدكتور عمله يرى وجه فوجير
في مرآة ويسقط نظره وسخطم باركة اياه نحو أعس لا حول
به ولا فوه . ويصبح الباب - من تلقاء نفسه على ما يبدو - المؤدى الى
دولاب ساعة عسق . مرة أخرى تبدو صورة فوجير معكوسة في مرآة
والى سخطم بعدئذ سذرا . وبحس الدكتور بعد تطبيق عليه من اخف .
يحاول الهرب . ويبلغ المشهد درونه بلفظة (من وجهه نظر الدكتور)
لفوجير وهو يحرق في وجهه .

وسر معالجة فوجير طوال الفيلم علامات استعمال حول شخصيته .
اد عندما يقدم أول مرة يحسه الناس أنكم . ثم تكشف فيما بعد أنه
سسطع السحت ويحدث تعلا . ان مطهره حادع هو الآخر وفي
مطر مدهل بصفه خاصة يسرع فوجير طقة بعد طقة من مطهره مسا أنه
كان يندس دفا وشعر مسعارين . والآخرون من فرقه فوجير دور مطر
جداعة . وفي مافي الفيلم دانه يصبح أن مسر أمم . رجل فوجير
انشاب - امرأة (انريد تولى) وأنها في الحقيقة روعة فوجير . وعنده
سكتف شخصيتها الأسوية يصبح شعرها الأشقر الطويل منها . بعد
ان يعودنا على دروكة « مسر أمم » لسوداء القصيرة - صورة دسة
نهر الألب .

وحتى مبادئ العرفة - بورد - حادج أيضا ولكن بطريقة سبغة
عرة - كما يبين سلوكه في معازلاته مع بنات المدينة .

يرغم عره عثور في عرفة يؤدى دور ساحره - ان مبادئ
العرفة محرم فان ربه سوف يمسك نفسه . وعندما سيجب ان
يه في الجمهور اسفوح ان يربط في اعشاده ان راسه ان يربط
الاحتيال دحلون .

ان اس امير الحادج سببها فريدا يقتصر على اعش - عرفة
العرفة . فاعل المدينة قدموا اليها كرمور لسيده . ولكن في ر
اعه ربه حادج امير - ديد الدوليس - في ربه احدي . وان
بعد سببها امير الساعه في نفسه حتى بعد حادج ان حال في امير
النام في مشهد تشريع الجثة .

رغم في القيم راحة سفير باسور المعكوسه . وبعد
لي - لشخصيات وحده هي الراية اسبغة في الاحداث حسب
نحو الحدي هذه الصور المعكوسه في مسجل القيم عندما يسر من
حده احد افراد عرفة بعد ان اوهبها ربه مات - لا تسي ان سفير
ان نفسه ثم يدوب . وفي اخرى ينصب احد اهالي المدينة على روجه
وعلى عوى فوجده ولكن الرجل الذي يقف على مخرج روجه -
فوجده كما يوقع وانما الرجل نفسه . ومع ذلك نفس فوجده
عند ذوى ان يراه احد . ومرة اخرى ينصب فوجده ويرتد في
دور - راء احد في موقف لاحق من عول في العرفة
ك - من لاكتشاف المعكوس شخصيتها كروحة فوجده - في دحلون .
دحلون نفس لكنه . ووحى الاحداث التي ينصب فيها اسبغة
وفي ينصب ويرتد ما يحري حده ربه قد يكون ادب ان ربه
انما انما في بصلبه من قبل . في ربه في اق حده لا يكون
ر - كل شخصية لما يجري حولها .

يكمل لقطات القيلم النهائية العمية ، دركة الجمهور اسفوح في
ح - ربه من امير واعشه . وحدها بقادر عرفة امير حده
ر - امام امير - سفير روح القيلم فحده من الروح السبغة
مأسو اني مبادت عجريات احداثه حتى عده اسبغة ان روح ربه
م - سراج المدينة في نور الشمس اسبغة ويدور في
اسفوح نهاية سعيدة تقليدية تدور رغم ذلك غير مشوقة . ومرة اخرى
يخرج المتخرج بالمواقف المصارعة التي يدعوه القيم اي نفسها .

الموت في فنيسيا =

في فيلم فيسكوني ، الموت في فيسكوني ، تصبح مدح
من أشهر عن السمات السيرية ، وهذه الأحاسيس
منه مرعبة الموت في أيا بعد علاج معه ،
المرح ، حرم ، الموت بخلاف حله ، تصبح الموت في
المرح ، الذي هو الموت عم الاحساس به كشيء غير

وَأَمَّا زَمْرُورُ أَمَّا هَذِهِ يَمِينُ فِي رَحْلِ عَجَازٍ عَشْفٍ بَانَا كَرَاخَ
كَيِّ بَلَدُو حَمَانَا (بَسْرَد مَضْمُونَهُ ، وَرِيَاثُ عَشْفٍ أَحْمَرٍ وَشَعْبَةُ مَهْمَرَةٍ ،
وَأَمَّا يَسْتَدِرُّ اسْتِمَاعُ بَادِمٍ بَصْرِيَّةٍ بَعْدَهُ عَدَدُ رَحَى حَرَكَةٍ بَادِمٍ
بَعْدَ حَرْفِ بَعْدُوتٍ يَمِينُ فِي حَالِ احْتِدَادٍ أَيْ فِي حَالِ
وَحَمِيَّةٍ اسْتِمَاعٍ وَفَلَا أَلْسَمَهُ بِرِيْدِ الدُّهْبِ إِلَى الْبَلَدِ ، •

بعد ذلک برآمد عن حنیف بن اسحاق ان علی بن
 موسیٰ بن حماد بن شعیب بن مطر ، اہل بیتہ مذکور انصاف سے کہ
 ساریہ بن عمار علیہ السلام حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے والد

ووجود الملاح معن الموت في الرحم المعبور ، وفي الموي
المرسوق بحوائج حكمي المعبور حقيقا كجذاب طبيعته ، ومع
رغبة نفيه الجسم حده ، فلهذا أساسا يحسبه بعض الملاح دأبا
سنة المسم المبرهنة ، وإله بعد المخرج من البطن بعد ذلك
بجسده الملاح الموت مجرد مصادفة طبيعية .

[illegible]

وحيي فهدم رمسوار " قوائد اللعبة " (١٩٣٩) ربي حـ
 ما يريه - هي نري لان - ربي الموت • ونكمنه - نري لان وره
 نسوم عندما تحدث حالة وفاة طارئة •

حسبما يريد الشخص في المدينة ويثوب ، لا يعمد .
به مريم ثوب فعلا ، ولا يثوب بغير ارساط حصى من مريم
ثوب الا بعد ما يدور حذرا ان العذر يحسم ما يسمي ثوب القضا

ولا يقدم فيلم ريموار أى إشارة لنكته التى يرى بها بربلان
ومحورس المتفرج مرة أخرى بحرية عدم التقين الذى يمر تماما بالصوير
السيرياالى للشخصيات .

خاتمة

ان مصدر السيرياالى السببىائية لا يعين موقعه حيث هو غير
واقعى أو هو واقع اعلى ر فى سلوب مرئى بالذات . وايضا له ركيزته
الاصيلة فى استجابه المتفرجى استجابه مبررة لا برونه وسمونه - على
عدم السفر مما اذا كان ما يلاحظونه يسعى ان يؤخذ على انه واقعى أو غير
واقعى . وهذا يحدث عندما يكون أحداث الفيلم من نوع لا يستطيع معه
المتتبات الخارجية و الداخلية ان تؤكد للمتفرجى الكففة التى تطرون
بها اليها ويقدرونها .

ويمكن ان يتولد مؤثر عدم اليقين بشئى الوسائى . أحيانا بعد
الأحداث التى بعد سيطرة واقعه من طبعها فحده . وأحيانا أخرى
يعنى المتفرج غير متيقن طوال محرياتها . ان بحرية المتفرج تلعب دورا
هاما فى تحديد مدى نجاح مؤثر عدم اليقين . وسنحة لذلك ، يعتمد
الكه من ملامح الفيلم السيرياالية على الأوقات التى يشاهد فيها بوجوده
دائمه .

الجزء الثالث

تشریح النقد السينمائي

١٨ - أرسطو أبيقور السينمائية

في هذا المرحل الأخير من الكتب سنتناول دوره المهم من حيث دوره
نحو السينمائي والواقعية العلمية ان شاء الله تعالى المذهب السينمائي به
لسينمائي اسحق فالتقدم يراولون وظائف معه برهني سنود الافلام
السينمائية. ووجدت هذه المسئلة قدوة وصف المصير المرنج والسمعة
والمؤثرات التي تتضمنها الافلام . وقد تناول كثير من المراجعين في
سلفيت مثل هذا الوصف القبلي .

والذي تصوغ فيها ايده العميلة سوف نحاول الآن : آخر
الوصف - هو وصف اسلوب الفهم . ونفهم الوصف الغدي الى
كان يعرب وتحليل أنشطة نقدية أخرى من المصير والمحدث .
المصير في الافلام وهو محدد واحد . ومنه يتم الاخرى منه
المصير في ابي سوف نناقشها ايضا . بعض مائة على ركيز
الوصفي

ويسمى هذا المرحل ببعض التفسيرات حول الاحداث .
لنقد السينمائي ودراسات المحال السينمائي .

الظواهر المبكرة : منذ بداية القرن التاسع عشر ،
 وان فهم أسلوب مخرج سينمائي يعني أن يحتل بندوق مادسكن
 يستخدم في تصوير أحداث فلامه . وقد اختلف أساليب تصوير
 مبكره نحو أناس سينمائيين أن الواقعية أو التعبيرية .
 لدى لومير أسلوبا واقعي . ففي سيني لتسعينات كان مدخلها
 في أسلوبه
 الأب في الأفلام المبكرة - تشتط عائلي (مدينة الرصيف) أو . . .
 التواريخ (الممثل مخرج مصمم لومير) . كما أنه كان مدخلها
 كما في التي تعيد فيه سيني مستديرا .

ويوجد الأسلوب التعبيري . . . في الأفلام التي أنتجها
 عملية . وكان مدخلا مخرجها
 مخرجها مواقف من واقع الحياة . حاول فيلم عملية أن يسكر سيني مدخلا
 حلالا في حد ذاته . ففي سنة ١٨٩٩ (رين المير) . . .
 من الحوادث السحرية . يدعي ساجر (عملية) . . .
 ثم يصنع الساجر هو المساعدة وتصبح هي بعد حواشي أولا أن . . .
 من التلحج - الساجر . . .

وتسير أعلامه حذرا . رحلة إلى القبر ، ١٩٠٢ ، عما . . .
 حادثة حول رحلة قضاء تحالفها تحت فكامه كدره . . .
 المقصود في عين الإنسان المدخل في القبر . . .
 دحانا يتساءل حين يضربها عماء السقفة بأدى فلام . . .
 الكواكب حول رموس العلماء عند نومهم .

الأفواران الثلاثة : أحد الأسلوب الواقعي منذ عده . . .
 أسكره . . . في عده من الأساليب مختلفة . . .
 الموضوعه وحركات رفعة أخرى معية في الواقعة المباشرة . . .
 مريضاته الجديدة ثم التسعة
 . . . (الذي سبق من التصوير الرسمي الدبري) . . .
 سيجل الصاح السطحي المحتل أسسا وأرواح والأفلام . . .
 المرموقة للأفلام
 مونوجاناري ، (١٩٥٣) . . . (١٩٥٥) . . .
 يوجد ايفيسش "عرض الفيلم الأخير" وفيلم وايدريرج "الفرا هاديجان" .

ويحاول الأفلام السحلية الموضوعية أن تسجل مظهر واحشوات ومليس
 الوفائع الفعلية مع البقاء بعيدا عن مدمجة وغير ملحوظة قدر الامكان .
 ونعتمد افلام روبرت فلهربي السحلية من قبل " حكاية لويديانا
 (١٩٤٨) و " فانوك الشمال " (١٩٢٢) من ابداع فلام هذه النوعية
 ومن امور الحركات الاخرى ذات القالب الواقعي كاتب الواقعية الألمانية
 التي ظهرت اواخر العشرينيات - والتي يرى في اسلام من قسم
 ف . و . مورينا و " شروق الشمس " (١٩٢٧) و " الصلحكة الأخيرة .
 (١٩٢٤) وفيلم جورج نابست " غرام جين فاي " (١٩٢٧) وكذلك
 الواقعية البريطانية الجديدة ايان الحسيات ممته في افلام من فيلم
 جاك كلايوس " حجرة فوق السطح " (١٩٥٨) وفيلم وني ريشاردسون
 " انظر الى الورا، في غضب " (١٩٥٨) . ويؤكد الافلام المسترخية تحت
 عنوان لطبعه الخائب الخاف القاسي بلاشما، ويرسم الوقائع بشكل
 منطوق للفصل المادي الحامد . وافلام العرب على ساذكة فلمي سام
 سكيا " عصاة الاشرار " (١٩٧٠) و " رحلة اعالي الريف " (١٩٦١)
 امته للمذهب الطمعي . تماما من افلام جون كاسا فيس " ازواج
 (١٩٧١) و " وجوه " (١٩٦٩) وافلام هري جورج كلوزوب
 " عواقب الخوف " (١٩٥٢) و كارل بورمان " المنصرون " (١٩٦٢)
 وكون ايشتكاوا " تيران في السهل " (١٩٦٠) .

ومن الافلام المعبرية في الاسلوب نجد الافلام الكوميدية لاجوان
 ماركس وشايس وكينون ولويس وكه . وافلام الرعب لروجر كورمان
 وحسن هوين ونود براونج . والافلام السحلية المعبرية لرومان
 (برلين) ولاج (متروبوليس) . وسندرغ فيها ايضا افلام اسعيريين
 الاثنان خلال العقدين الثاني والثالث من هذا القرن . والعلم الأسود
 لأمريكي (افلام الاناره من قبل بك التي يقوم بطولها هيرقي
 بوجارت) .

الاسلوب المرحل (الموسمي) والاسلوب النمطي :

يمكن تقسيم الأساليب نفسها فرعا الى أسلوب مرحل وأسبوب
 نمطي والأسبوب المرحل عبارة عن أسلوب أو حركة نمطي كبرا خلال
 فترة معينة من الزمان بحيث يحل ذلك العصر كله اسمها . كانت
 المعبرية الألمانية من قبيل هذا الأسلوب المرحل ، فقد سادت ساحة الفن
 في بواكير العشرينيات : في السينما (مثل " عبادة د- كاليجاري "

و « الغول » و « نوصفيرا تو » وفي الدراما (عند « هاير هولند و بريجت »)
وفي التصوير الزيتي (على يد « ماش و كولفيس و كاندسكي و جروس »)
وفي الموسيقى (مخرج) وفي الأدب (كافكا) . وشملت أواخر العشرينيات
المخرجين المحولون إلى أسلوب واقعي - الواقعية الألمانية - بناء وشرود
في الأصل مورناو وبابست .

أما الأسلوب السطحي فهو أسلوب ارتجاعي قد يظهر في أي وقت .
وكلا التعبيريه والواقعية مثالان على الأسلوب السطحي . ويصل لومبير
ومنسبه حاسر خالصين تماما للإجتهاد الواقعية والتعبيرية . في حين
يحتوي معظم الأفلام الأخرى أحلاطا من هذه الملامح . مما يجعل تصنف
أصاليها أمرا عسيرا .

وفي تحديد ن من الأسلوبين لرحلي أو السطحي يتبعنا السليم
من المرء لا يستطيع أن يصوغ تعريفات بمصطلحات الأسلوبية مثل
تعبيري « أو » واقعي » . فالعريف يحدد مواصفات جوهر الشيء .
يمكن القول بأن الدائرة مكن مسبوقة مع كل نقطة على محيطه على
مساوية مساوية من نقطة تسمى المركز . والتصوير المثالي لتعريف
رسمي محكم يوائم فكرة دقيقة من الدراسة أو الحرفة من الهندسة
السطحية . أما بالنسبة لعمل غير دقيق مثل تاريخ السيمما فوائمه
صعبة أكثر مرونة وأقل صرامة . ولن يوجد دائما أي ملمح أو حمة
ملائم في أفلام ذات أسلوب تعبيري أو واقعي أو أي أسلوب آخر . فن
في الحقيقة لا يوجد قط ملمح واحد (من ذلك أني يعتمد عليها في
الحكم على فيلم معين بالذات بأنه تعبيري مثلا) يعين وجوده في قسم
من الأفلام كى يحميه أهلا لتصنيفه هكذا . ان ما يحدد هذا التصنيف
فعلا هو وجود عدد كاف من الملامح التي تصنع الصفة التعبيرية . ومع
السليم بان فكرة عدد كاف غامضة . فان المرونة التي يخصصها المهتم
الأسلوبية بمعاظم بهذا الموضوع . وعند أغلب المؤرخين السيمائيين يبنى
وجود معظم (أو أحيانا مجرد عمالة) من هذه الملامح التي تصنع
الصفة التعبيرية ضمانا كونها تعبيرية .

وموارده الملامح عامل ذو اعتبار أيضا حسب يكون بعضها في أوقات
معينة أهم من بعضها الآخر . فاهتماما وسواعيا العمليه ونوع البحث
- راجح الجاري احاد كذا تؤثر في عمليات المواردة . عند المؤرخ
الاجتماعي للفن سوف يعطى الملامح المرتبطة بعلاقات القيم بمجموعة
الذي صنع فيه وربما أكثر من العناصر الرئيسية المستخدمة . والعكس

صحيح فالمسألة لم ترح صدقة الأفلام . التي صوّف يسم لها سمها العظيم
في مضمار التطور التكنيكي .

وأخيرا • ينبغي أن ينظر الى المعاهيم الأسلوبية للفيلم على أنها
نفسه الذي • ومع استمرات الجارية في الحال وفي البحث استمر •
يمكن أن يوضع بعد ذلك الملاحظات الأسلوبية • وهكذا يوجد • معه
عنه فتمت هذه المجموعة التامم التي تجعل هذا القسم أو ذلك •
متمم • ولن تكمل المجموعة أو بعض أهم المراجعة واستيعاب
أبدا •

والله اعلم
- رب وطعمه - سائر الأفلام ذات الاسماء العنصرية .

نماذج للمذهب التعبيري

عبادة د • کالیجاری (۱۹۱۹)

يوجد قسم "برف داسي" (Wierne) ، عادة د • كاليجاري • - وهو من
كلارك كتب الحركة الصغيرة الثانية - بالكر من الملاح التي • رعا
أورجون استسمانيون صفة مميزة بهذا الأسلوب • وفي أجنده
قسم "كاليجاري" من قسم أسان أجناس لاسلوب لا يحده من رده
مايوه ، ي له من الملاح صفة مميزة لها هو أكبر من عالميا أكبر
في "كاليجاري" تدعى بصفه الأمثال حصة مديا مديا •
من أجناس مديا • وشروط أجناسه الثانية في ذلك العصر من حده
سوا • أن كل أنظر الداخلية والمداخلة بعدة مستعملا •
ومن الأسلوب ديوانا حده سكان دار • والملاح أجناسه الداخلية
متممة • وسدس المدرس بدرجة حضوره والأسفار على جدول الثاني
مقبولة تجريدية • والفرق بين من ديوانا عرسه مديا مديا
لزيد من صفة الفراية والشذوذ •

وتمسك من الخدم السعدى كاهرا دابة أكبر منها موصوعاً .
 روى هذا الأسلوب في التصوير عرّض النظر من وجهة نظر الشخصية
 ر من وجهة نظر محايدة و قد صوّره ممد كالبحارى احتمالاً من وجهة
 نظر دابة كهدم ١٠ وعرف النظر عن بداية السلام وحياته فانه يروى

وهي الملامح التعبيرية أيضا تناول موضوع يدور حول الاعراب ولو
برسبب الأحداث المصورة من خلال حيون شخصه ما فان خلاصة خبرنا
ان الفيلم " كالجاري " هي خلاصة وعي معرب ناسته ولاحداث .

ويمكن ان يكون تكبيك بيار الوعى صسعه تعبيرة المذهب لعرص
اموضوع . وفي " كالجاري " بشكل الوقائع والاحداث اشياءا من
الذكر والاحلام واحال وانكوائس ولافكار ارمره في سسار وعى
فراسسس . ولعل اررها ذلك المنظر الذى يسحب فيه كالجاري احراره
لنفوى الخرافيه اسى كاسب لدى سمى له من الاسلاف . فالكلمات " كالجاري " .
و" يجب ان اكون كالجاري " بسود حرفيا حو القدم . رد على ذلك ان حكاية
فراسسس برمها محرد كنوس . يحوى على الفكرة الرمزية بان السسعه
محموة . وسسسية د - كالجاري هي وسسسه هذه الرمزه . كذلك
كما ناقشنا من قبل لا يصح حين مقدار ما يصسعه وعى فراسسس
بالاحداث من واقع ومقدار ما يصسعه من حيال وافكار رمزية

ويسر الاجراح التعبري مدرجه غاليه من القولم الاسلوبيه
والمدلعه . وفي سسم " كالجاري " بحسب اعداد المناظر والنميس والكناج
والاريا . هابن السسبي . وأساس استحداثها في الفيلم هو في حومره
صراع الاصداد . فمظهر كن من حطس فراسسس وسرار مشابيه في
ان كلا منهما يحسب ناقصا مرثيا . اذ يكسو وجهها بساض محبب
سما سسم بدله سرار المحوكة ونما حين وسررها بسواد خالك .

وساقص الديكورات من حين آخر ايضا . ففي مدبل المناظر
العديده (السابق وصفها) السى سرر بسده الخطوط الراويه المدسه .
وصصت مناظر منطمة حو سادح دائريه . وسحب عرده حين مطهر لامن
والطماسه سسكها الدائري على نحو مبحوط . كما برى ايضا سادح
سديده دائريه في المعرض نما فيها سسك الماشته من تدويرات الطيور
والاحتفاء لمسخدمه في ذلك المنظر ومع ان السادح الدائريه في
العرض سسرنا بالراحه سسسا . فانه يفي شعور الرهبة الكامل لدى
اشاعته بيثه الفيلم المزعزعه بوجه عام .

ويساند صراع الاصداد موضوع العموص . ولا بد ان سوسق
الاصداد اناهما حتى نفهم محرنات الحدث . وفي حين ان وجود الاصداد في
القدم يسمح بفسرات مبعوه . فان نفسر المرء اخاص بسحدد عموما
بالعرضه لسى نفهم بها الاياة السعفه بحكاية فراسسس .

وبوجه من كلاسيكيات الاسلوب التعبيري . برك فيلم « عيادة د . كالمجاري » . أعرق الأثر على مسار الدورية في السينما فيما بعد . فقد قامت الأفلام التي صنعت على نمطه بعد ذلك على لباب التامسح لشي وحدث له مع سباقات محلفه ابدعت لاستغلالها وبروسع فيها احبانا .

العام الماضي في مارينباد (١٩٦١)

يسكن فيلم الآن ريسه « العام الماضي في مارينباد » سمات تعبيري كبيره . فهو يار واحد ممد من الوعي يعرض كل شي من وجهه نظر شخصية من شخصياته . ويشكل النظر الداخلي للصدق الماروكي انظار حبيب يعزى حدث الفيلم واما لمشاعر الشخصيه .

ثمة وجه اساسي من أوجه سكن الفيلم هو التفاعل بين مظهرين رميين متلازمين في الحدث . ففي أحدهما يمكن ان نعتبر جميع انود نع الحارية في الفيلم في الزمن الحاضر من حيث أن ما نراه وما نسمعه طوال اللاب ونستعين ديبعه من عرض الفيلم بحري حدوده في وعي شخصيه واحده هي شخصيه العاشق . وسألف مشاهد فيلم من مدركات العاشق وذكراته وحنالاه وهو يتحول في أرجاء الصدق (ويسكن في العدم على أنه في « ديد ريكنسباد ») مسرحا الفكر فيما جرى من ورائع (محورها علاقه بامراه) أثناء رياره السابعة هناك . الى جانب ذلك يدكر العاشق (أو حزنه بسكن) لقد سادها مع المراه في مارينباد تم بالتوسط مد عام قبل رياره الأولى لعريد ريكنسباد .

وإذا نظرنا الى وفائع الفيلم في ضوء التعبير الرمزي الآخر . فانه يستجيب جميعا في الزمن الحاضر أو في حوله . ومعظم ما يحتويه وعي العاشق يشير الى الماضي . وبعض سيمانه على وجه التأكيد مدركات محبوسه عن الصدق خلال بجواله في أرجائه . بعد أن هاسك المدركات بشكل حزا ضئيلا فقط من مجموع الفيلم .

وهكذا يمكن النظر الى لفظة مفسه أو مفسه من اللقطات من إحدى وجهي النظر الرميين . اما في الحاضر (أي في محبته العاشق) أو عن الحاضر (اذا كانت ادراكا محسوسا) واما عن الماضي (اذا كانت ذكرى أو حلالا مر به من حارب في مرند ريكنسباد ومارينباد) .

من أمثله الحاضر المدرث السهيد الافتاحي (حتى يحرس العاشق خلال الصدق ملاحظا ومعينا على معانه المبره) تم لفظة الحاضر للصدق

من بعد . ثم مشي إلى مبنى الكهنة فيه حلال الفسق واحد من
الذين كانوا في ذلك الوقت . ثم بعد ذلك عاد إلى البيت الذي
كان فيه من قبل . ثم بعد ذلك عاد إلى البيت الذي كان فيه من قبل .
ثم بعد ذلك عاد إلى البيت الذي كان فيه من قبل . ثم بعد ذلك عاد إلى البيت الذي كان فيه من قبل .

[illegible]

وأما السطح المسمى أن يجمع نفسه فإنه لم يكن مسئولاً تماماً عن
 به وسنحذر من هذه المراجعة بالمرء وأنه المستحسب كمن قطع
 من أن يكون عليه من حلق صدره في السجود من الوجود الذي يشكل
 العلم به وسوف يكون بعداً قد كثر عن شهوره بالمرء حول درجته في
 وفاة المرأة . (يقول الآن تربية أنه لو ساء شخص منكم في كلمة واحدة
 لأخار كلمة « اقناع ») .

عندما يذكر الحسنى أو عبور مجموعة من الظروف في عام ١٩٢٥
من عبور الحياة في يد العلامة الحرامية ، ويذكر انشاؤا أو نت
من رغبة من الظروف في فرد زكسباد ، عند ذلك غير مهم .
مساهمة المرأة في استثمار العلاقة معه .

انه في حبال هذه في مرارة ركب من عروقها ما يورث
حتى يمكن من التحول اليه - وهكذا برأيه فقط - وهو يوسع عنه -
وذلك اعتقادات حملي فاسدة حيث كانت البراءة في الحقيقة بسيطة
وحيث يوجد العاصي نفسه مسوقا الى احتار الردعه المصاطفة أصوارها
في فريد ريكسماند - هذه عرونة امرأة ودراعها الم حامي به - يقول -

العاشق قائلا : « لم يبد قط أنك كنت في انتظارى - ولكننا واطبنا على
بعضنا عند كل منعطف في ممر الطرقات - وحنف كل شجيرة - وعند صبح
كل تمثال - وقرب كل بحيرة » - كانت تسدو غير صائفة ولكنها كانت
برئت لفاأتهما في قريدريكسماد .

وهكذا ، ورغم انه يذكر محاولاته البؤس لذكرها بعلامته
العراقية في هاريساد (وأنه يأتى قد أسهم في عمله اسمه از العلاقة
بأنه يذكر أو يتصور أنها هي الأخرى لعبت دورا في اسرار ذلك
العلاقة .

ويحقق العاشق الاقصاد البؤس (بأنه يصرف بكل ما في طاقه المشر
من بطة وحفظ) يذكر و يتصور أن زفتب قد ساعدتها ما في
احدعه بمعص الصدفة فقط . ويذكر العاشق به بعض الدوائر -
بسة لتجربص امرأة على فعل ذلك بقولها : « اد كنت بحسب » - ويبدو -
بسه العاشق أن فيوم الرقص عمر الشئ نحو امرأة . وما ان يمر
العاشق حاجر الدرايرين حتى يسمع دوى صوت - وبعد هذا يمشي
في سار وعى العاشق يرى حاجر الدرايرين محطبا . ويضع العاشق
بسه بان نعيم الدرايرين الطاري، هو الطريقة الوحيدة لى اكتشف
الرقص بها وجوده . وعندما يقع العاشق نفسه بأنه حاول الانصراف
حسنة وبه الى حد ما سوف يسكن من لوائح شعوره بأنه مثولة عن
موت المرأة .

بسة اساره ان الكيفية لى يرى العاشق بها دوره ودور الرقص
في مصرع امرأة بصبح لما في مطرى بهو الرماية بالبار في المسم .
ففى الأول ، يرى الرقص واقعا مع رمية من الرجال الشاعص لالتلاي
البار . وعندما تأرق موعد الرقص للرماية - سجة لاطلاق البار على
الأهداف . ولا يسمح بحسب دوى الرصاص ولكنا يراهم يتسب ايضف
ايضا . ومن جهة أخرى عندما يحس دور العاشق لى به لا يرقى
الا على الانهات فقط لصرب البار ويحجر عن الصرب (لا يسمع صوت) .
وكذلك بعد مصر الرقص وهو على خط اطلاق البار مطرا آخر بين
المرأة وعشيقها وحدهما فى عده يومها . ويسمى مظهر عمره اليوم هذا
بأمره وعى مصرح ولكن يعطى على صوت صراخ دوى ويرقص الرصاص
الصادرة من بهو الرماية .

ومى مسجوه بسة الآخر اكسب العاشق درجة من البؤس عن
الأحداث لى كانت شغل وعنه طوال ساعه ونصف ساعه - وبعد اصره
على الأحداث سبلا مريحا - بمعنى أنه افصح بسة بان هذه الأحداث

مخفف هذه شعوره بالذنب نحو قبل المرأة . ويرمز لإسعاد الله . و
 . حب في دأبي بالنفس الأخيرة في القدم التي يرى فيها الأمل .
 الغنى عن بعد .

خمس قطع سهلة : (١٩٧٠)

يحكي قسم بوب رافلسون Bob Ralston « خمس قطع سهلة »
 قصة الشخص المجهول الذي يشأ في اسمه قصة واحدة . في دار
 بعض بوب حاك بكسور ، ظهره لكافة طعنه ، رقصه في جميع
 جميع افانجا مرورا في احده . وعندما عد المساء ، يراه بعض في حفل
 سرول بكسورسا . وعندما سار الحال في حفل السرول . جمع
 ان موصه سرول في كافة الشرابات الأسيرة القديمة التي دفعت سلا
 ان محروم منه . يرى كرامة السرول في المروج لأدخ موير . عند
 حانه دائما قبل ان تسوء الأمور رانه لا يمكن طويلا في بيت الأمه .
 يمكن الاحواء والعلاقات الشخصية في القسم من حانه . في
 وب . وطول معظم القسم . تنفي صورة الأسس من عين كاهن دائما
 بعدو منها وعي بوب هو وجهة النظر . وفي المشاهدة التي تسجد فيه
 بوب على حياته في حفل السرول بصور بطريقة يظهره كعصر برب
 سر هناك . ملا . عندما يعود من رباره استديو لسجن الله من
 ناحية يراه تدخن بيت صديقته بدلا من رؤيته موجودا في البيت . كما
 في الشاطر السابقة) - وهي دلالة مرثية باربه في أنه عمر راس عن
 حانه هناك .

وسمى فكره بشوره عن نفسه خلال مشهد الذي يعود .
 اسم امره . ان يبدو فيه دخلا مخطئا وهو سر ناراح .
 سمرجة في دلوخ هذا العالم . ومرة أخرى سابع عن الكاهن الذي به وب
 وهو يسكن ويبقى في ارجاء بيت امره . وفي انه اكبر في كبر من
 امره المساعدة عنه وهو من باب في باب - يبدو دائما كانه
 يدخل بينهم .

جد الشاطر عيص شعور شخصية كاريين التي يعرف .
 المداو من أحياء . وسما - معرض الكاهن أيضا ورسم دأبي .
 وبداياته الموسيقية مسئلة في الصور الموزعة فيه ليعتد على .
 عرض مشاعر هذه المرأة - التي يورط معها - نفسها على بوب .
 جرى بعض بوب بالحياة واربعة لسقطرة شخص آخر . وحيثما حل

[illegible]

المرجعة الواقعية

[illegible]

استخدام بريسون ممثلين غير محبوسين . ويركز على ابعاد
الشيء الى اكثر من الصورة وبساطة الاسلوب كما لوحظ من قبل .
التي على انه يزرع نحو اسلوب سيجلي موضوعي الصانع . ومع
ذلك يوجد عناصر أخرى للأسلوب يعمل عليها . فالحوار المتكون من
أسئلة وأجوبة متواصلة . مما يبدو في سياق معقد من الانفعالات
التي تربط نسبة القدم الأكبر من خلال وصلب بالأصوات الصاعدة
(و . أمدم فتح واعلاى الأنواب بحركتك انزال السج . . . الخ)

٩ - التفسير النقدي

لربما يرى البعض أن هذه الدراسة كثر فيها من النقد على حساب التحليل، ولكننا نرى أن النقد هو الذي يجعلنا نرى الأشياء جلية مثل الحقائق المبطنة والاعتماد الأسطوري والموضوعات الأساسية ولربما تكون القاعة .

والتحليل النقدي ليس هو الصنيع الوصفي والتحليلي بل هو التحليل الجمالي المقدم (وهو المستوى الثالث) ويقضي تحديد السمات الجمالية (لوجوده وعدم الوجود والاعتماد والاعتماد) في مستوى (لوجوده وعدم الوجود) وهو المستوى الأول (وهو المستوى الثاني) وهو المستوى الثالث (وهو المستوى الرابع) يصبح إصدار حكم على قيمة العمل هو الإجراء النقدي لتقرير أنه جيد أو سيئ، من الناحية الجمالية . ويعتمد على هذه الأحكام النهائية أولا وقبل كل شيء على أحكام المستوى الثالث الجمالية .

وفي حين أن هذا المستوى الأول سيمسك بنا استنساخا ، ما يزال النقد في المستوى الثاني مدعاة المسأول والاعتراض بانه أو حري واحد عن حلي استنساخا عن من هذا الاستنساخ وعدم الرضى بصدر من Susan Sontag مؤثران مؤثران وبخاصة في مقالها : « ضد التفسير » . وبخاصة كتابها « ضد النقد » وهو مقال آخر ، - صفة نيويورك ١٩٦١ - .

« ضد سونتاغ » النقد النقدي في الأدب . نعم يقول لراعي في يدور الفن عامة ويدور النقد خاصة بعدا عن العمل الفني لا الفن . وفي سونتاغ شاعر د. ه. لورنس لا حق فقط في الرأي . ثقل في

ومن اكبر مظاهر مروءة العرب في اقليم هو صدم النكر عند
اثره بواسطة عمها القبيح - وهو صدم صدم لذكر زحل بين من
الحسنة بحالا لا يدعى معه ان يكون مروءة - والقبح الشعبي في اقليم
من يوحى بالذنب الا يرى ان هذا اليوم لم يعد يمكن صدم النكر
من التحربة ، ولا التي من الحياة .

وأنويه الأحسن وروحه الحميس (الذين تصنعون من رجال النوايس
وهم حرا . وبهذا الاندماج مع الشخصية مستمكر المفرج حتى أنكس

في عصب الاسفور . تصح الاسخاص والوائف مداعفا فيها . ومن
ثم كانت القولة وانسكال الصراع امسطة في فمهم . برقائه آله . .
وعند مسويبات السنة . وخیالات الحركة السريعة والبطیئة وسمة
الاسان اعاد على مشاهد العلاج بركر لوبومكو (١٩٥٥)
. في حلق حر ممكن ان يحدث فيه هذا
النفسى .

يمكن ان نجد هذا التراكب الزاوي في كثير من
. من الواضح ان
. في حلق حر ممكن ان يحدث فيه هذا
النفسى .

ونسم « الطريق » (١٩٥٥) لتدبر نكو فندس من آخر يمكن ان
. في حلق حر ممكن ان يحدث فيه هذا
النفسى .

ومن عام فندس على الشخصيات بالبرجده الموحشه .
. في حلق حر ممكن ان يحدث فيه هذا
النفسى .

وفي قسم « الطريق » نشهد حلسومينا الصحية والرماله من خلال
رفضها وعنائها لكي نعت على مشاعر حسنها لئنها . ورامناو يسيدنا
باركا انما هي حالة من الوحدة . وفي النهاية ، يترك فنيبي رامناو
في نفس الحال ، ونحن عزله بالأم شديد .

ونبش علاقه حلسومينا ورامناو فيوان لحس انشود ال مايو .
على ذكره الممرات اربعة في الاما في فوسينا الاراسي (ال
(مينا ورامناو) (مينا ورامناو) (مينا ورامناو) (مينا ورامناو)
ال . يمرض مينا على حس مسود لست علاه من بيا
ال . مينا لاسي . مينا في مينا ورامناو . مينا ورامناو .
وال . ال . مينا . مينا ورامناو . مينا ورامناو . مينا ورامناو .
مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا .
مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا .
مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا .

ونمكن فهم العلاقه الشادة التي تحول ال مايو خلفها مع حلسومينا
في مينا ورامناو . هذا المركب الاساسي الأول اسال . فيو نطبت مينا ان
مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا .
مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا .
مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا .

وهكذا نطبت الاوجه الفرنسية للعلاقات في قسم « الطريق »
مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا .
مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا .

وفي صوة لامنه انفسه من قسمي . الرضاة لاله
و الطريق . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا .
مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا . مينا .
والاستوب الحرفي للاذراك غير متناقضين .

ان مينا مينا مينا مينا مينا مينا مينا مينا مينا
مينا مينا مينا مينا مينا مينا مينا مينا مينا
المشاط القدي فيما بعد .

وتمثل فيها « الملاك الأزرق » و « كابرليه » اللذان دافسا سجون
 أحراحيه من قبل الطريفة التي يمكن للأفلام المؤسسة بـ أن ترقى
 المصادر الأسطورية الأساسا لبعض حادتها . فالمعلم في « الملاك الأزرق »
 شخصه مقلد رئيسه يحرط في الكفاح من أجل أي شيء ، عنده
 روحيا وفي « كابرليه » يحدد ليرا مسمى عن عواصفها العاصفة في
 جفاليها المؤسسة تسمى الكسوك جفالات صاحبه تاسمحوك الذي
 عسها وسحق هذه السمة نوع خاص في اسطر قص البقاء حيث
 يخلق ليرا ومدير التراسم حادحي من مظهر يشبه موى الجحيم .

وبوجهه القسم المؤسسي تكاد يرتبط ارتباطا متساويا بالعصر
 لاسطوري . يمكن معظم قوته في مكان الأفلام المؤسسة من حادته
 بأسواق الملاسمورية كشي تكسيفا في أحلام . نحن نرى لاسطوري
 في بعض من ، ثم تكسيف فيه كل شيء (أو في الأفلام المؤسسة) نحن
 الناس بدلا من الشيء (وهو بدلا من الكلام) ويعود كل شيء مشرقا
 مشمسنا دافئا . ويحل فيه قوة الحب كل شيء يمتد على حذر ما يرام .

وقد طرق الفكر أيضا إلى أسدود شائس الكوميدى بوصفه اضرا
 سطوريا . يقول اندريه باران عن رسم شائس شخصيه الصغوك الضعيف
 لى الشهير عنه ، شارلي شخصيه خرافية وهو قوي كل معاصره
 . يرتبط فيها . ويمكن سمع . له شارلي لاسطورية تخرجه على حق
 جميع المواقف المعقدة بطريقة تين بخلاء برواات كل انسان وبهويانه .
 وفي قسم « الأزمة الخديبة » (١٩٦٦) يرمز سائس عصر الآلة ونظام
 السحق والاحداث الخديبة . وفي انتصار شارلي على السمة بانه على
 لأخرين بعض من تعمق اتجاه السابعة من ارسططا بعناه محضف
 لشامخة الجياني . اننا نسمى أن نكون ودرين على فعل ما يفعله سائس .

وبصوى معظم تركيه فلام الضمير عند هوارد هوكس
 على حدود استوريه . وفي قسم « هادري » (١٩٦٢) يشبه جون واين
 سافس عدة صناديق على المرأة الوحيدة المتاحة أهم بانه : عممة طمعه .
 والمكرة لاسطورية التي تبادى بأن الرجل يجب أن يحضر نفسه على بحث
 لسته حوه ويست وجوده لأبداده على أساس الطموس لى بحارها
 شخصيات لتصبح عصوا في الدائرة الداخلية في « هادري » .

وتمثلت قسم العرب (الوسترن) رابطة من قوى الربط ، المعصر
 لاسطوري . وأعمال المدونة التي تكون ح الوسترن ماضيه في المدوح

والأساطير الرئيسية المتعلقة بوصف الجنس البشري في الطبيعة .
 فالوسبرن بمعنى بالأسطورة الاستعداد الطبيعي للعراك . ويحاول . مع
 عيسى كنج « المدعى » (١٩٥٠) أن يخلص عن هذه المركبة . أن .
 حر يحورى لك فيه دور مدعى من سنم طمنا الذى يحدها . و .
 في مقل على يد شاب بوشك أن يفسد الآن رشاح العلية الأسطورية
 صر لك لا تمص على الشاب من برام لاسوا مصدر بقاه بالظنارة أو
 لعش مشهورا كمدعى . ويشعر المرء من محاولة نفس بناء المدعى
 (للام الوسبرن في هذا الفيلم محاولة عميقة عن مؤثره . ربما لأب .
 بالظنارة أخرى هي ستورته السوبرمان . لوحدنى . الذى .
 في جده وصبر صررت قدر حمت مؤد . ولكن تعين بالظنارة الأ .
 المدعى للعراك من القود تحت مصدر لأطاحة بها بسيرة .

وليس جورج سمير . سبي . (١٩٥٢) كما يقول كتاب ربه
 نفس . هو تصور السند . المدعى حاتم المدعى ذات القصة المرح
 بالظن . الذى . طبع من بعد السند لميسد بالحضر من قوى النعمى
 خارجة على الحدوث يرى سبي . وودى دور (لاد) من خلال .
 مسبقا أمريكا . ممثلا في الصغير حوى سناري .
 اقتصاديه أن يسدى والدا حوى باسم حوى وماريون . وان بها في الظن
 ابن المسيح الذى سوف يحيد . . . أن قدوم بطل الوسبرن نوع من
 القدوم لى للمسيح ولكنه في هذه المرة يريد برة المدعى .
 محض الوحيد الذى يمكن لأدخال العرب وبقائه ووحشه الصوفى
 بعينه .

لا ربه من أن يحارب بعد ذلك . وأجدا يدرج بعض من
 المدعى . في نداء المرحلة الأخلاقية . لاسمير . ولكن حين
 على من أن يصرف عراه بفعل ذلك بصراوة داه . ونهش النسي
 الحيل باسمه شين في بناء القسم . مسيح من جديد المدسة عراه
 الأسطورية .

ولا يسعى أن يظفر في العصر الأسطورى على أنه عصر دحل من
 فبعد لاهلام المدعى . من لا تلاحظ حكمة الوسبرن ممثلا .
 بعد ذات الأساطير الموضوعات الأسطورية وأصوير النمطة الرئيسة .
 من . الأساس معا لأن ادراكنا دانه لأحداث احتكائية مدعى من خلال
 المفولات الأسطورية .

المستخدمة عديدة فعندما يمدد المذنب ذنبه وحجمه يمتلئ رجاؤه .
التي اعتدنا أن نقر بها بمثل هذا المظهر .

ويهيئ قسم الخلاق منصر غير مرض يأسل غاضب الأسماء .
ومعها صمدتها الموسيقى . جسي الذي يستدرجه المصرون أن .
أحدى جره . أسي . موفعون ن يكون أعينه روي . معاصره .
من ذلك . مع الخصب نبي . من صمدى وهو سرى . أعينه .
التي عفا عليها الزمن .

ويترك قسم الخلاق ، جديده مستشعرا انه لم يدر .
مستحكة . ما من ود . من استمره .
جديده المحطة مستحكة . وعلم حرا .
جديده مستحكة بشعور من الرضى .

وسى حرا . روار . لامة من نغدى حرا .
علايات لا حرا . ونغدى الخسعة وكذلك استجابات الأسماء الطبيعية .
فى الفصل الخامس رجا كتب أصغر رجاو شكلها مرثا .
الحذل فى قسم . الحد . ودر من العرق .
(١٩٣٦) . نغان . من سار .
الطبعة . فالأولون يحاولون أن يكونوا .
أحسب مع الطبيعة . وهو علم .
سيسى .
انصلا حقيقيا بالطبيعة .

ما أهل .
مناحرة تحسد .
موتهم .

ويكون قسم « قواعد اللعبة » على .
بالحكبات الرئيسية .
للقائيد .
الطسمى فى مظهر صمد حيث يرى الأراب .
مائل نحو من الموت فى اسطر الأجر حيث لا يرى حدها .

رئيسه سبق قبلها - وسطائق أمارات الميعة الطاهرية دخلت مقدمة
الحق الفخر مع المروء المسكن الذي يميز حياته هؤلاء، أساس الدين
بعضهم إلا يعيشوا بوحى التنقيضية بل على العكس بقواعد النعمة .

وصف قسم رينوار ، **الوهم العظيم** (١٩٣٧) - رغم أنه غير
كوميدي - بطريقة جدلية مشوقة انبهار الطم الأرسطراطي الأوربي
وتنه المصمم الخمد الذي يهيم عليه طبعها البورجوازيين والعدا .
المصير معسكر الأسرى الحرب إبان الحرب العالمية الأولى . ويسرر حدث
الغناء الحلال وريف الطنقة الحاكمة وأحلافها وتقاليدها . فمثل هذه
الفرقة بحس القائد الألماني (ارنست فون سيمروند) على قبل الرحل
الذي سهر دانه الحرب الناس أنه وهو الكائن الفرنسي الذي يسمى إلى
فصل دانه القائد لأحد . (بعد إلى أنه وطء المرفق أن تطق
البار على الأسرى الفارين بينما الأسير يحضو الضميمة الاجتماعية والعسكرية
مقدسة أن محاولة هزارة . و . محاولة الفرار التي تنهى لكس
الفرنسية صغيرة . (بعد سيمروند سيمروند) في الحرب .
ويكتمع الرحلان للوصول إلى الحدود السويسرية حيث الأمان لدى بعضهم
به . . عندما يصلان يكشفون أنه لا شيء هناك من هذا الغنى يمكن التعرف
عنده . فاليدرج بعض كس شيء . واحد ، خط الحدود عن لغص كدانه
مرئية رائعة عن الطسعة الانهامة الخادعة لمحوار الاجتماعية التي سكنت
الكنز حلا من جدلية الفيلم .

البناء المنعكس على ذاته :

كان آخر مستوى نادر سمته المنعكس على ذاته ،
بعض . من الأملاء التي كور هذه الموضوعات هي مجال الف . ذاته . و .
المنعكس على ذاته سمته مظهر لغص الحدود الذي كبرا هذا
أشكال العرب للسمات في الفن نفسه . فبدلاً من اسمها أداء بعبه
الحق . من في لبيدوفه جمهورها . يمكن طبعه الحلاق على إرارة و .
الأداة النعمرية وتنبيه المتفرجين إليها .

(*) يطابق : من الطاق والطاقة في علم التديع العربي ونص الجمع بين الطينين
أو تحسب المتقاطعين في الحملة (المراجع) .

الغموض والحركة

ان الأفلام ذات المحتوى العامس سرر أماننا وشكنا معرفه اعدام
نصومنها و استحالتها . من ربما تطرح اعظم بعد نواحيه ودراب السلام
التفسيرية .

وفيه « انجاز » الكاسي وروح (١٩٧٠) ترجمته لفصه هذه
المصداق دئم الحراري - في صيغة خبرية معن ومخطط لمدن المصداق -
وشخصية الدب ردا احدى فدهم في عصابة قطاع طرق والآخرى في
جمعياته سرية لمدن دات ودرها عطره - معنى سباني يدعى
بدر - يوجد كثير من قصائد الشخصيه وبعولاد الداب المرددة
وتبادلات الهوية .

وہمہ ، انجاز ، کمال و روح (۱۹۷۰) رحیمہ لقمہ عیشہ
من وحدت طرہ عدادہ قصہ و مصدوبہ بمعرفۃ روح من ایلووی الحادی
الذی ہدی بہ وسیع والحداسہ وحدویہ مکملہ - و نأخری کل ما ع
یادوار اسی عید والہ کرات اسی سنجیا والسموکات اسی عیدہ

وعلى مدى القدم تضيد امداح حبيبتيه من الوقائع التي بعدد
وصوحيا لتقيم على اعتبارها وقائع بطر النها من وحيات طر عمد
مداحه - ريدرج ن ساني الحرجين دوامه كاه ن وسكولاس روج يشع
ان السبب بوحية بطر القدم المتعدده الانداس سوف نر حبيبتيه
المتفرج من تعقيدات الواقع .

[illegible]

يؤرد وعزيمة وعاطع طريق ثم حطاب ثمرد حدة الزوايا ع
لسان أولئك الذين سبهوا المهاجرة . فالأمر الذي يسكن من حلال
كأعس ساحر الروح انه قال ان روحه قد دسب سرقه مما يقتضيه
ان يقدم على الأسحر شرف . ويقال ان قاطع الطريق سرده انه عيب في
الروح وانعصب روحه أمام عيبه . ثم هرمة في منازلة شرف . ويشاع
ان الروححة أمدد بها صوحت . وأنها اهتبت من روحيا بسبب ذلك
وأنها أعني عنها ثم واقف لمعد روحيا صريعا . . . ويرغم البعض ان

تُطَبَّعُ عَلَيْهِ أَنْ يَضَعُ الشَّيْءَ فِي مَوْضِعِهِ الْمُرِيدِ بِهِ عَرْضَ عَلَى رُوحَانِهِ بِإِذْنِهِ
مَعْرِفَةِ حَقِّ الرُّوحِ حِينَئِذٍ - وَلَكِنْ الرُّوحُ الَّتِي رَفِضَتْ فِي هَذِهِ الْأَمْرِ أَنْ
تَسْرُكَ أَمْتِدَادَهُ عَصْفَ رُوحِهِ فَتَسْلُ وَهَبَ فِي عَرَائِكِهِ مَعَ السَّيْفِ

وَأَنْ جَاءَ الْهَيْدَةُ وَضَرْبُ الْأَوْهَالِ - كَجَوَاحِرِ حُجُورِ دُورِ الْهَيْدَةِ
 فِي حَيْثُهَا الْهَيْدَةُ - يَحْمِلُ عَلَى الْمَرْءِ أَنْ يَنْصَبَ الْأَسَدِيَّةَ يُرِثِي الْأَمْرَ عَلَى
 الْمَرْءِ وَأَنْ يَنْصَبَ الْهَيْدَةَ تَنْكِيسَ فَمَنْ وَتَلَاو - بِعَصَا الْهَيْدَةِ .

في ايام احوال وركس فصار عصبه تشبكت في بؤعات بعض
المفرحين مع جكر ن بخت في اوايح (حتى وجر واقع قسم) ففي
قسم امه في الاوراء (١٩٣٥) بخته بخرات من الامن في جخره
صبره جد حثا فخرج يا لا ربح الا بخره عدا اعداء لا . صبح
ان بخره و بخره مع ذلك براه . وكما ان القسم في احواله بخره على
بخره في عدا بخره في دار الاوراء بخره بخره بخره
في عدا المظفر تشبكت في صخرة افتراضات حول الادوية الحسية .

ومضى قسم " حسماء البسط " (١٩٣٣) وهو عارو كره حدث
سليمه واكتت بحد أن في حقيقه الأمر مقصده ريش . وما كان يصحك
حتى تسميها المنفضة الى طينحة .

وربما كان ابرع الاقلام التي قامت حول السؤال ما هي احتمالية
شو شمس الصور مؤلفي تكسر ، - (١٩٦٧) اندي بدور حكاية حول «صور
مؤثر عراقي - وم - مفضل - مشيرة ما تدور به حريمه قبل - سوصل
لاكتشافه عن غيره - حتم الصور الفوتوء ائمة فسر عن امره حتم
الصحة من مصرعه و يحاول الان رسمه ان حتم على الصور - حود
وه ان ان الذي القطت به الصور وبعض على حنة - وتشرق جميع
الصور من صور يوم في ع صوره واحدة مكررة جدا (- تكبير -)
الرجل العلى - يعنى الحدى الحديق غيب ، قائله اب شمس حدى
لوحظ روحها المبرسة - وعلى ملاحظه ملائمة تماما في سدى ع دا
العلم حيث ان الفن التحريدى يدعو الى التفسير .

وعندما يعود نوم ناله ان هناك الحرية بحقي اخته . وانباء
جوعه وولا حلال السموم بقي مجموعة من الناس في رى ميرحس
صاهرون باللعب والفرحة على منازاه للتسلى . لا يحملون معهم مضارب

سبب أو أي أدب أخرى وكل ما يفعلون هو السبب . وحسب سطر .
 بأن إحدى كرات النسيب الوجيه قد تعذب السور . سطر .
 باسم دانهما يذوق بالكره اللاموجوده لهم . وحسب سطر بحسب السطر
 سطر يوم صوت الكرة وعلى سطر في السطر . وسبب السطر واحد يوم .
 من على الشاشية .

كأن سطر جدا لتعريف الذي يردده التلمذ في السطر .
 وحسب سطر سطر جمع السطر رئيسه في السطر . وفي السطر السطر
 سطر السطر خارج السطر السطر السطر . في سطر السطر السطر السطر
 سطر سطر سطر السطر السطر السطر السطر السطر السطر السطر
 سطر سطر سطر السطر السطر السطر السطر السطر السطر السطر
 السطر السطر لا يتصور جدا حضور لأن السطر السطر السطر السطر
 السطر السطر السطر السطر السطر السطر السطر السطر السطر السطر
 حضور السطر السطر السطر في وضع السطر السطر السطر السطر السطر
 على سطر واحد من سطر (في السطر) سطر السطر أن يلاحظ سطر السطر
 (حريصة السطر) يحدث في مكان آخر .

وحلال سطر . سطر ، سطر دانه الكامرا ويصبح السطر أن السطر
 السطر سطر على عوامد دانه (مثلا لاسيوار سطر سطر سطر سطر سطر
 سطر سطر قد سطر في السطر في . سطر ، السطر السطر
 السطر السطر وكذلك في سطر ما سطر . وفي السطر السطر السطر
 السطر السطر سطر السطر (علاوة السطر السطر) في سطر السطر
 سطر سطر السطر سطر السطر سطر سطر سطر سطر سطر سطر
 ما في سطر السطر السطر والسطر السطر السطر السطر السطر
 السطر السطر في سطر السطر سطر سطر سطر سطر سطر سطر
 سطر السطر سطر على سطر سطر سطر سطر سطر سطر سطر
 أن السطر السطر سطر سطر سطر سطر سطر سطر سطر سطر
 سطر سطر سطر سطر سطر سطر سطر سطر سطر سطر سطر
 الذي سطر السطر أو الواقع .

١٠ - تعيين الأعلام

مما لا يخفى على من تأمل نشاط العقول و عمق مستوى تحديد السمات
جاءه انه لم يكتف على التمييز بين الآخرين الوصف والتفسير . بل
نظم سواهم فيه لسمه الجماليه لموحده اذا تألف عناصره المرئية وصوته
وموراته جميعا في صفة متماسكة و استظما بعد تفسير ساعل في كل
هم . وقد وردنا في بابا هذا الكتاب عدة عديدة على الكفة التي ينادي
بها الاحكام على السمات الجمالية ان نعتمد على الوصف والتفسير . وقد
درست روح الحكمة عند سانس . وبور فيتم حيكوك روحه
« المواتن كين » وحال أشكال السمات في « المخبر » . وسند كشف
اللاهت « والحكمة السوداء » في « ٢ - سمرانجلال » . وبيرج احوان
« ركس » . ونقد « العام الماضي في مارنباد » . وبرعه « توسفرا نو »
« رة » . رة « الطريق » - عرفت مدحا كسمات جمالية معنده على
ميزات المسويين الاول والثاني .

و قد انجزنا السالك في اصدار حكم على ١٠٠٠ و ١٠٠٠٠
مع سعة تحرير ان اقيم عدل في حاج و حيل و ...
حالة صدور ترحوع ان سمات . ثم الحصة و ١٠٠٠٠٠
على نقد المستوى الثالث .

من ان نعلم ان يكون الانلاء الكونية حده و سببه من الساحة
احد له . لكن ان يعرف بالحاجة و تمسك حوث الى مدى ما سمعت
من حاصه كروب هزله مضحكة . وعلى هذا يمكن النظر الى سمات
الحاج او العسل في القسم على انما تفسر لحده القسم او سرته في
وعنه او اذا قرر . ثم سائل هجمة البحث عن
الذهب حده . فهذا النهر و ... مسره ليقول بأنه فلم جيد في

عدد نوشته و نوشته شده در معبد لایب که از حصا آنست -
یونان گویند .

وسجد ملاجى فى فيلم على اسمويي اوصفى و سكرى
عقبها وصح من ، من خلفه ب قدم « هجمة اليحم عن الذهب
كوبيتى ويعتقد الآخر احدو ر ريع يقتنى غسبر خلاص من م
معدد و اميدوى ويحد الماسون ب يفسوا اسير لى سر
الخدمة اسى سجن فلم شجرة ابعث عن الذهب . فاعلم
على مساقصات وميا الفرد صمد اشعه ابو حاد بن ابراهيم
صمد اريد وحياء احارجه صمد مداحيه وساتى صمد الروحاني
المفسر ابهرية ولهم ثم سرح على كفاى نى خاف منه على
ما اذا كانت هذه الملايح البتائية تصوع الفيلم فى كل موحد

وإنما سميت أن قسم من هجرت البحث عن الذهب .
 هربا من حركته ووجدت له في أصله حكمه
 في الإسلام الأخرى وعلى الأصل من الإسلام
 ووجدت من أصله في الإسلام
 حكم من أصله في الإسلام
 أو في أصله في الإسلام
 إلا وحدة في الإسلام

۱۔ من اراد ان يصدق عليه ان يكون حيا حتى انقضى
 ۲۔ والامام لا يصدق بها في اصدار حكم مصنف • اد كور
 ۳۔ ان يصدق عليه ان يكون حيا حتى انقضى
 ۴۔ ان يصدق عليه ان يكون حيا حتى انقضى
 ۵۔ ان يصدق عليه ان يكون حيا حتى انقضى
 ۶۔ ان يصدق عليه ان يكون حيا حتى انقضى
 ۷۔ ان يصدق عليه ان يكون حيا حتى انقضى
 ۸۔ ان يصدق عليه ان يكون حيا حتى انقضى
 ۹۔ ان يصدق عليه ان يكون حيا حتى انقضى
 ۱۰۔ ان يصدق عليه ان يكون حيا حتى انقضى

★ حاصية ان يكون « سينهايا »

[illegible][illegible]

ثم يسير في ذلك المكان بحذاء الجدران فيستحوذ على حضور من المارة
وإذا كان المصلح السامع منه : أما إذا كان المصلح محباً
مستحقاً محبباً : فإما أن يكون أو أن يكون مع الحجاج لا بد

عند بوحه في المسرح ومع كل حادثة مشروحة بالحوار والتعليق من خارج السبابة . وكثير الاحتمالات ان منهم سيكون فضلا . الا لا يستطيع ذلك ان يكون سمات التي تحقق مقصدا يدانه او فيها بكمية جيدا سمات سينمائية حتما .

سند منهم برانكو ديميتريو بعد عن مسرحية شكسبير « روميو وجولييت » (١٩٦٨) ان شعر المسرحية في خلق سمات خاصة بالفيديو وفي نفس الوقت السوفيتي سرقة ضروري من خارج القصة فيها . فقد سمات مسرحية الشاهر عديدة على قدر من مستوى الطبيعة الدائمة التي تعطي احدها حركات بلاية بعد وخطوة واحدة - اي باحتمال الايهم منظر اسماء حقيقة ولكن لا يمكن ان يكون - يحتاج ثمة حتى ان اخرى في هذه الاول ان هذه الموراث السينمائية باسمه التي صدمت ان حد من غيرها الى اسماء الاحتمال كمن الشعر الرفع في الدراما الشكسبيرية .

والحق ، لو قدر لفيلم « روميو وجولييت » ان يجر طريقة صحي بحدود لكي يؤكد خاصية السينمائية . يمكن بعض الشيء اصل فيه حادثة من عمل ديميتريو والقول اننا نعم سند ، في تجربه قسم ان كونه سينمائية مقصود دائما على استخدام احدها هذه السمات قطعة حوار او اخراج مسرحي او بعض حارج الشاشة - معناه القاصي من أهمية النص . ومع ان اخرج السينمائي قد يشجعون كثير على بعض سمات القدم السينمائية بدلا من تلك الضرورة شيوعيا في محالات ابعاد الاخرى وليس صحيحا ضرورة ان كل قسم نهج على سمات السينمائية سوى يكون أوصل .

★ ان يكون وسيلة اتصال جماهيري

مصدر آخر من معايير القصة الخيالية يبرح من فهم التحال السينمائي كوسيلة اتصال جماهيري . ان المقروص ان القسم بوصفه ما شاع
نحب ان يروق الجمهور عرض من المتفرجين .

وكثير ما يضرب لمن بالقسم الكوميدي في هذا الشأن . ان يسعى على ان يردد السيماء لكي يبدو تماما افلاها من هذا الجنس ان مناعها برفقة جمهور كثير . معظم الفكاهة التي يعدها اخر من الكوميديا يسبح من تفكر استجابات الفرد بصحح نقة الجمهور

محاصر . ريد من دونك هذا . ان الى الكعبة التي تحبها بحرية
المرح على افلام كوعده في البهرون او دار صممائه حانه
من المرحه عليها في دار مودحة بالمتخرجين .

وإذ لا يمكن أن يقتصر دورنا الحديث الجماهيري على العلم كرمز وحده ، فنحن مطهرون إليه بروايات المعاصرات وسوور في فضاء استراتيجي والانفعال الخاص في فضاء الحب يمكن أن نعبرها إلى بحرية الفرجة على العلم في موقف جماهيري .

ولكن بقدر دعوى الخداسة الخاضعة له حداً يدرمنا ان نفهم ما هو
الخصيص . وقد وقانا ديس ماكون من شخص مفيد لتفكير في هذا
الموضوع . ان الاختصاص هو انه لا يوجد عرفاً لمصطلح معين . اما .
وبدلاً من ذلك من الاحدى من التفكير في الحميرة . لا اعتبارها بـ "صلا" .
رغم كذاك ان . معظم ان لم تكن في السرقات صناعية جديدة .
سوف سواحد بدرجات متفاوتة في . موقف ذي اتصال جاعرين . .

[illegible]

وحيثما يراد بها حركات وحيثما اضدادها من مجموع ذلك
عرف افراد الجماعة بتعظيم بعضها وبردصم ضد انواعها
عندما . وردود بعض جماعته سببها ولو ان عضوية الجماعة غير
دائما . ولا يوجد الجماعة ذات البسط المكث تماما أية فائدة أو عسار
للمدانة . ولكن عماد الاصل التي تربط بها الجماعة منظمة بطريقة
رسمية مفقده جدا . وذاك أنظمة حدة الوصف للامواج والصور .

وقد يقع برنامج المهرجوني من الاستجابات القوية على
الأرجح عند ذلك الطرف من التمسك حيث يقع حاله ، الجمهور ،
جدهم الأقصى (سبها ، الجمهور العالي ،) وربما يواحد في نقطة متوسطة
على تمثيل تمرير عن حريته مسطور في صحيفة مدينة كبرى ، سوف
تشكل مندوبو عند الاتصال جماعة صغيرين معجزين وضعه الاتصال ربما
لاهم ، لهم ، وإيهم وما شابه ، ولكن من نصف ردود الفعل بشأن
محدوده بقر ، ولا يكون اتصال محال بالمعنى مرافقا ، وعند صرف
" استجواب استجواب " من التمسك يقع وراءه حذر في صحيفة محسنة حسب
يكون جمهورها صغيرا وكثيرا خائبا في بكوة مع بعض الناس
أي المرحلة محدودة ، فالمؤسسون ربما يعرفون سببها ولقدوة
الاسترجاعية عامة شائعة .

ولقد هي الساج الاولام ونوريها وعرضها ان تكون خيول
نوحه من خيول صحنه - فاما انما التي يكتفها كل من عرفت
لأنشطة في صناعة السينما قد دفعت اسحق وصانع الاولام وعبرهم
الى اتخاذ قرارات حلافة لاعتصاص الجماهير الصحنه اللامعه لئلا
الصحنه ومن ثم ساء الاولام على موضوعات صحنه في لعمومه
وأكثر ما يهتم اشخصيات الحرايه والمثله فيه واستغنى هذه
الموضوعات انه كالحسن والعبد وقصدا طرحت موضوعات مسقط
العين في حال لا نوحه من حوض في ذي ساء الناحه الاسمره
جعل العبد وسيله من جماهيره ونور من مشروبات في حوض
في تصحيح ضروري في صحنه انه في دول ان ساء كثر من انه
ليس تكون له سبب في ساء تصحيح الاولام بنظره من انهم

وَمَا مِنْ كَوْسٍ مِنْ كُؤُوسِ الْبَيْتِ إِلَّا فِيهِ حَرْفٌ مِنْ حَرْفِ الْبَيْتِ
 لَعَلَّكُمْ يَسْأَلُونَ عَنْ كُؤُوسِ الْبَيْتِ فَأَجِبْهُمْ بِمَا فِي كُؤُوسِ الْبَيْتِ
 وَمَا مِنْ كَوْسٍ مِنْ كُؤُوسِ الْبَيْتِ إِلَّا فِيهِ حَرْفٌ مِنْ حَرْفِ الْبَيْتِ
 لَعَلَّكُمْ يَسْأَلُونَ عَنْ كُؤُوسِ الْبَيْتِ فَأَجِبْهُمْ بِمَا فِي كُؤُوسِ الْبَيْتِ

ومن ثم ان تصرف نون هذا اوضح ان اسماء النعم لا بد ان تكون
سبعة . والكلمة التي تسبقها هي محال جماعه في محله ما لا يمكن
ان يؤول الى واحد او سبعة على الجميع . ومع ذلك ينظر اكثر
من المعنى ان وسائل الاتصال الجماعه في انما سيتم تدور في شر

من مجموعته تدمر من الاعراب ، نفس الثقافة الى ادنى حد (مع
ان دررات حاسه نفس المجتمع على اسس غير منطقية) وارثا
لنفس واللا مبالاة .

رغم ان يكون ان صرح عدد من الجماهير اسهوا ، ادنى طيف
في سرهم يصب دغغه برغائب السهوانية والرغبة في
مساعدته الصنف ويزاح السيف والموثقة النطية والافراط العاطفي
ونفس السيلية الهروبية .

وعند رسائل كبره (غير ماسده ادنى سمويات الطيفه) يمكن
ن نفس المنام وورعه ورجه على اساسها لكي يبع درجه حاسا
من الحاديه الجماهيرية . ولا يلزم امر سوى التفكير في كونه حاسا
عند فاض هذه الصورة المشبه بوسائل الاتصال الجماهيرية .
فمن الانه الحده (الذي يرتكر على اساصر وافكار عالمية)
يعرف الى نعه الحبيب العريض ولكنه ايضا يمس بعضا من السلي
عواطفها ويرونها بأفكار باعده عن المجتمع .

★ علم العلامات : (سمبولوجيا)

قدر كبر من الفكر في العلم وبعده (وخاصة البانته) حصص
سطوير ما يسمى سمبولوجيا السيمياء . ويعنى هذا العلم دراسه
ن (او منطق) العلامات . ويحاول لبحث السمبولوجي في السيمياء
يفحص نظرية العلم وبعده ان دراسه الفيلم كنظام للعلامات . بهدف
ن بحثها تقريبا فرعا من علم اللغويات .

وطبقا لنظرية السمبولوجية . يسعى على البافد والمنظر السيمائي
ن بفعل العلم كعه مهميما ان سكتشها أخرويه سيمائية . أي
القواعد التي تحكم الطريقة التي يوصل بها صانع الفيلم فكرة عن
مربع علامات سيمائية . وبهذا تسرى في كافة أوجه النقد السيمائي
روح أكثر دقة ومنهجية علمية .

ويسر سر وولن يصنفه النقد السيمائي تحت دراسه علميه
عامه لنظم العلامات - بما يلي :

... علم العلامات منظمه حيه لدراسة امام حاليات الفيلم ...
وأي بعد يعتمد بالضرورة على معرفة ما يعنيه نص من النصوص تعرض
القدره على دراسه . وادا لم نفهم شفرة أو نظام التعبير الذي يسمي

المعنى ان يحيا في السيمياء وقد حكم على عدم ابدية والعشوائية
الناشئة في الفكر السيمائي واللاشكالي الذي لا أساس له على الحدس
والانطباعات الملحظة الحاطقة .

وبنود اخرى منه سيمائية زمر بصرها . يستطيع ان يثك فلاسفة
معنى . الموضوع السيمائية . وعلى هذا يكون نفس القسم ان يترك
كيف يؤدي عناصره المراتبة والسوية وظائفها كعلامات . كما يمكن
المصنف السيمولوجي ان يستخدم في تحديد السمات الحداثيه لنفسه
وفي تقييم الاعلام .

وبدلا من ان يكون الانطباعات الدائمة والملاحظة الحاطقة تساعد
تصبح القرارات الاحكام الحداثيه على الاعلام عندئذ مرة التحقيق العلمي .
على سبيل المثال يمكن ان الحلات القائمة حول ما اذا كان فيلم
مؤكس موحدا او مؤثرا او هزليا . وما اذا كان جيدا من الوجهة الحداثيه -
بالرجوع الى الطريقة التي تتخاطب بها مع الجمهور عبر نظام من العلامات
التي تكون له من العلم . وهكذا يستطيع من المعارف بالعلمه
السيمائية ان يحسم موضوعيه ما سار من مسائل حول ما يوصفه
العلم وما اذا كان يفعل ذلك بطريقة ناجحة او غير ناجحة وما .

ويقدم التحليل الوصفي والتفسيري في مساهله هذا الجزء - لاسباب
لمناقشة بعض الافتراضات التي صاغها اوشك الذين يسمون وجود
سيمولوجيا لديمية . وكما سب من قبل . لم تكشف اساتذون
وسائل اتصالي لوصف وتفسير الافلام . وبتركيزهم اللانبارحي علقوا
سنة حواريه من سمات المبال - وهم في احسن الاحوال يدفعون حجة
مخسبة من ص - مع لتفسير العديده المفعولة على السواء . وصحيح -
انه اذا كان السيمولوجيا ان يساهم في فهم المبال وفي تفيد
السيمائي . فسوف يعني عليها ان يفعل ذلك بالتعاون مع المصنف
الاحري . اما تأسيس وصف الاعلام وتفسيرها والحكم الحياتي عليها
وتقسيمها على نظرية عامة للعلامات وحده فهذا بعد حاصر جدا .

واكثر من هذا هناك اسباب مناقشة ما اذا كان وضع سيمولوجيا
لديمية ممكنا على اي نحو . والطرق المحددة للمبايه التي تحلل بها
سمات العلام المراتبة والسمعة والناشئة - هذا العلم الى حد او سبي .
حيالها تطرح مشكلته قد تعدر استعبادها سيمولوجيا . ان عديم

يسمى الساقط السيسماني لتقييم منظر في قسم . يجب عليه ان يتعاطى مع حقيقة ان كل صفة من سمات الشخص قد تكون موزعة . وهذا موقف لا يترك اي غايم ان يحاول فيه . مثلاً عند تحديد ما اذا كان الفاء خدشاً مرتبطاً مع فوائده الخدوش . نرم النعوى ان يحدد في حسابه ملامح معينة فقط . انصواب الذي يصدرها المتحدث . على العكس . يسمى على الساقط السيسماني في قسم منظر من المناظر ان يحدد في اعشاره جميع الملامح الصورية التي يصدرها المتكلمون في كلامهم (كما رأينا في الفصل الثاني) وعندما نجد صياغة بصفات عن اي السمات في منظر نجعله يوزر جمالي يحدد الساقط السيسماني عليه غارفا في حجر من الاحتمالات الممكنة .

وربما يسمى على الساقط السيسماني أن يعرف بأنه في موقف محدد عن موقف النعوى . وبه غير قادر ان يكون . عند . في قسماته . فالساقط يشتمل بسمات أكثر مما يحتفظ (او يسمى ان يحتفظ) لها من اسماء . ويندو من المحتمل ايضاً ان المرء يمكنه فهم السمات التي تجعل الأفلام جيدة او سيئة دون ان يحتفظ لها اسماً او تصفات .

وكما لاحظنا آنفاً . نحن نعلم حقيقة ان قسم . المواطن كين . به وحده (الفصل توليفة المرئي والصوتي) يسهم في بحاجة القى . نحن نعلم ايضا ان اللاوحدة اثرية يسهم في نجاح فيلم . اللاعب . . نحن نعلم تلك الصلات القائمة بين وجود السمات الجمالية والاحكام التي تصدر وان كان لا يستطيع احد ان يصوغ بعضاً مني معايير الحب العلمي ويشرح لماذا تقوم وتنفي هذه الصلات .

صغره القول ان احد السيسماني من بعده على اساليب غير علمية للفهم . وقد علم احد علماء العمال قاتلاً .

عن من المعقول ان يوقع بصفات اوصاف لنفس بعد ان عام من هذا البعد الذي سيقا . اني اظن ان بعض الاحكام النفسية قد مرت من ربحي . ربحها . كن يوم . ويمكن ان . نظيره لجمال ان . ربحي . الى ما شاء الله .

ولا يعني قول هذه النظرة صماً ان النظرية العامة للعلامات لا قيمة لها في نظرية العلم او بعده . فالمسؤولون . عمل مائة

فهرس

اسماء

« الأعلام الواردة في متن الكتاب »

The God Father,	الاب الروحي
F. F. Coppola (1972)	(ف. ف. كوبولا (١٩٧٢)
The Cousins	ابناء العمومة
Claude Chabrol (1958)	كلود شابرول (١٩٥٨)
Two For the Road	انسان للطريق
Stanley Donen (1967)	ستاني دوين (١٩٦٧)
The Hunchback of Notre Dame	احدب نوتردام
Wallace Worsley (1923)	ولاس ورسلي (١٩٢٣)
The 400 Blows	اربعمائة ضربة
Francois Truffaut (1959)	فرانسوا تريفو (١٩٥٩)
Land Without Bread	ارض بلا خبز
Louis Bunuel (1932)	لوي بونويل (١٩٣٢)
Modern Times	الازمنة الحديثة
Charles Chaplin (1936)	شارلس شابلين (١٩٣٦)
Husbands	ازواج
John Cassavetes (1971)	جون كاسافيتس (١٩٦٩ - ١٩٧٠)
Four-acte	استراحة
René Clair	رينيه كلير (١٩٢٤)
Strike	اضراب
S. Eisenstein	س. ايزنشتاين (١٩٢٦)
October	اكتوبر
S. Eisenstein (1928)	س. ايزنشتاين (١٩٢٨)
The Passion of Joan of Arc	آلام جان دارك
(1928)	(١٩٢٨)

Alphaville	الفاصل
Jean-Luc-Godard (1965)	جان - لوك - جودار (١٩٦٥)
Elvira Madigan	اليريا ماديجان
Bo Widerberg (1967)	بو وايدربرج (١٩٦٧)
Empire	امباير
Andy Warhol	آندى وارمول (١٩٦٤)
Umberto D	امبرتو د
Vittorio de Sica (1952)	فيتوريو دى سيكا (١٩٥٢)
A Married Woman	امراة متزوجة
Jean-Luc-Godard (1964)	جان - لوك - جودار (١٩٦٤)
Mother	الام
Pudovkin (1926)	بودوفكين (١٩٢٦)
Taking Off	الطلاق
Miles Forman (1971)	ميلوش فورمان (١٩٧١)
Look Back in Anger	انظر الى الوراء فى غضب
Tony Richardson (1958)	توبى ريشارد سون (١٩٥٨)
Boatle Saved from Drowning	انقاذ بودو من الفرق
Jean Renoir (1932)	جان رينوار (١٩٣٢)
Ugetsu Monogatari	وجيسو مونوجاتارى
Kenji Mizoguchi (1953)	كنزى ميزوچونشى (١٩٥٣)
2001 : A Space Odyssey	اوديسا الفضاء
Stanley Kubrick (1968)	ستانلى كوبريك (١٩٦٨)
Orpheus	اورفيوس
Jean Cocteau (1949)	جان كوكتو (١٩٥٩)
First Love	اول حب
Maximilian Schel	ماكسيميليان شل (١٩٧١)

ج

The General

Buster Keaton (1926)

الجنرال

باسر (١٩٢٦)

ح

Incident at Owl Creek

Robert Enrico (1962)

حادثة في أول كريك

روبرت انريكو (١٩٦٢)

Room at The Top

Jack Cayton (1958)

حجرة فوق السطح

جاك كلايتون (١٩٥٨)

White Heat

Humphrey Bogart (1949)

الحرارة البيضاء

همبري بوهارت (١٩٤٩)

Duck Soup

Marx Brothers (1933)

حساء البطّة

أخوان ماركس (١٩٣٣)

Belle de Jour

Louis Bunuel (1967)

حساء النهار

لوي بونويل (١٩٦٧)

The Louisiana Story

Robert Flaherty

حكاية لويزيانا

روبرت فلاهيري (١٩٤٨)

خ

The Seventh Seal

Ingmar Bergman (1956)

الشمس السابعة

إنجمار بيرجمان (١٩٥٦)

The Graduate

Mike Nichols (1967)

الخروج

مايك نيكولز (١٩٦٧)

Rear Window

Alfred Hitchcock (1953)

خلف النافذة (النافذة الخلفية)

ألفريد هتشكوك (١٩٥٣)

A Trip To The Moon	رحلته الى القمر
Georges Melies (1902)	جورج ميليه (١٩٠٢)
Ride The High Country	رحله اعلى الريف
Sam Peckinpah (1961)	م. بيكساف (١٩٦١)
Sullivan's Travels	رحلات سوليفان
Preston Sturges (1941)	ستون سترجس (١٩٤١)
La Jetee	الرصيف الحجري
Chris Marker (1963)	كريس ماركر (١٩٦٣)
Pas de Deux	رقص سابه
Norman McLaren (1968)	نورمان ماكلاربي (١٩٦٨)
Romeo and Juliet	روميو وجوليت
Franco Zefferelli (1968)	فرانكو زيفريللي (١٩٦٨)
Wind from The East	ريح من الشرق
Jean-Luc-Godard (1969)	جان لوك - غودار (١٩٦٩)
Paisan	الريفسي
Roberto Rossellini (1946)	روبرتو روسيليني (١٩٤٦)

ز

Z	زد
Costa Gavras (1969)	كوستا جافراس (١٩٦٩)

س

Fellini's Satyricon	ساتيريكون فيليني
F. Fellini (1969)	ف. فيليني (١٩٦٩)

The Maltese Falcon	الصقر المالطى
John Huston (1941)	جون هيوستون (١٩٤١)
La Chinoise	الصينى
Jean-Luc Godard (1967)	جان - لوك - جودار (١٩٦٧)

ض

The Last Laugh	الصحنكة الأخيرة
F. W. Murnau (1924)	ف. و. مورناو (١٩٢٤)

ط

La Strada	الطريق
Federico Fellini (1954)	فيديريكو فيليني (١٩٥٤)
Rosemary's Baby	طفل روزمارى الرضيع
R. Polanski (1968)	ر. بولانسكى (١٩٦٨)
The Wild Child	الطفل الوحشى
Francois Truffaut (1970)	فرانسوا تريغو (١٩٧٠)
The Birds	الطيور
A. Hitchcock (1963)	ا. هتشكوك (١٩٦٣)

ع

Last Year at Marienbad	العام الماضى فى ماريينباد
Alain Resnais (1961)	الان رينيه (١٩٦١)
The Last Picture Show	عرض الفيلم الأخير
Peter Bogdanovich (1971)	بيتر بوحدانوفيتش (١٩٧١)
My Darling Clementine	عزيزتى كلسمانتاين
John Ford (1946)	جون فورد (١٩٤٦)

Strangers on a Train

A. Hitchcock (1951)

غريبان في قطار

٠٠ مسكوك (١٩٥١)

Singing in The Rain

Stanley Donen (1952)

الغناء تحت المطر

ستاني دونين (١٩٥٢)

The Golem

Paul Wegener (1914 and 1920) (١٩٢٠ ، ١٩١٤)

الغول

ف

Los Olvidados

L. Bunuel

المنسيون

لوي بونويل (١٩٥٠)

The Young Girls of Rochefort

Jacques Demy (1967)

فتيات روشفورت الصغيرات

جاك ديمي (١٩٦٧)

Frankenstein

James Whale (1931)

فراينكسباين

جيمس هويل (١٩٣١)

Wild Strawberries

Ingmar Bergman (1957)

الفراولة البرية

٠١ برجمان (١٩٥٧)

Vindiana

Louis Bunuel (1961)

فيرديانا

لوي بونويل (١٩٦١)

Film

Samuel Beckett (1964)

فيلم

سمويل بيكيت (١٩٦٤)

ق

The Ear-rings of Madame de

Max Ophuls

قرط مدام ٠٠٠٠

ماكس أوفولس

Night and Fog

Alain Resnais (1955)

ليل وضباب

الان رينيه (١٩٥٥)

A Night in Casablanca

Marx Brothers (1946)

ليلة في الدار البيضاء

اخوان ماركس (١٩٤٦)

A Night at The Opera

Marx Brothers (1935)

ليله في الاوبرا

اخوان ماركس (١٩٣٥)

ج

The Conversation

F. Coppola (1972)

المحادثة

ف. كوبولا (١٩٧٢)

The Trial

Orson Welles (1964)

المحاكمة

اورسون ويلز (١٩٦٤)

A trial of Jean of Arc

Robert Bresson (1961)

محاكمة جان دارك

روبرت بريسون (١٩٦١)

The Informer

John Ford (1935)

المخبر

جون فورد (١٩٣٥)

The Battleship Potemkin

Sergei Eisenstein (1925)

المدمعة بوتيمكين

سيرجي ايسنهاين (١٩٢٥)

The Gunfighter

Henry King (1950)

المدفعي

هنري كنج (١٩٥٠)

Stage-coach

John Ford (1939)

مركبة السفر العمومية

جون فورد (١٩٣٩)

The Conjurer

Georges Méliès (1899)

المسحوق

جورج ميلييه (١٨٩٩)

ن

Nazarin	نازارين
L. Bunuel	لوی بونویل (۱۹۵۸)
Nanook of The North	نانوک الشمال
Robert Flaherty (1922)	روبرت فلاهيرتي (۱۹۲۲)
Nosferatu	نوسفیراتو
F. W. Murnau (1922)	ف. و. مورناو (۱۹۲۲)
Sleep	النوم
Andy Warhol (1963)	آندی وارہول (۱۹۶۳)
Fires on The Plains	نيران فوق السهل
Kon Ichikawa (1960)	کون ایشیکاوا (۱۹۶۰)



Hatari	هاتاری
Howard Hawks (1962)	ہوارد ہوکس (۱۹۶۲)
Hud	ہود
Martin Ritt (1963)	مارتن ریت (۱۹۶۳)
Hiroshima Mon amour	ہیروشیما حبیبی !
A. Resnais (1959)	آ. رینیہ (۱۹۵۹)

و

Faces	وجہوہ
John Cassavetes (1968)	جون کاساویٹس (۱۹۶۸)

المحتويات

الصفحة

٥	تمهيد
٧	الجزء الأول « مجال الفيلم »
٩	١ - العناصر المرئية
٥١	٢ - الصوت
٦١	٣ - التأثير السينمائي
٧٥	٤ - قدرات المتفرج
٩١	الجزء الثاني « قدرات السينما على الوصف »
٩٣	٥ - اقتران السوايق بالفن
١١٧	٦ - العالم الذي يخلقه الفيلم
١٣٣	٧ - عدم اليقين في السينما
١٥١	الجزء الثالث « تشريع النقد السينمائي »
١٥٢	٨ - الأساليب السينمائية
١٦٧	٩ - التفسير النقدي
١٩٠	١٠ - تقييم الأفلام
٢٠١	فهرس أسماء الأفلام

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٩/٤٠٥٩

ISBN - ٩٧٧ - ٠١ - ٢١٥٤ - ٧

رحلة في عالم الهند السبعيني وجماليتها وعمومه التي
تمتزج ومتراكب لتضطلع عملا بحاطب السمع والبصر
والعسر والوجدان والعلل وإذ كانت الفطرة الفنية
السليمة تكفل للمشاهد الاستمتاع بفعل الجيد والتمييز
بين الفث والظن . فان معرفته بالأسس الفنية والتقنية
تؤسس حكمته على قاعدة موضوعية وتزيد من عمق
احسنه وثقافته لجماليات العمل الفني